HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

ESCHOLA

DE

GIL VICENTE

E

DESENVOLVIMENTO DO THEATRO NACIONAL

POR

THEOPHILO BRAGA

PORTO
LIVRARIA CHARDRON
Casa editora
SUCCESSORES LELLO & IRMÃO
1898

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

ESCHOLA DE GIL VICENTE
E DESENVOLVIMENTO DO THEATRO NACIONAL

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

EDIÇÃO INTEGRAL

1	Introducção e Theoria da Historia da Litteratura portugueza	1 vol.
2	Trovadores portuguezes	1 »
3	Amadis de Gaula.	1 »
4	Poetas palacianos	1 »
5	Os Historiadores portuguezes *(Inedito)*	1 »
6	Bernardim Ribeiro e o Bucolismo	1 »
7	Novellas de Cavalleria e Pastoraes *(Inedito)* . .	1 »
8	Gil Vicente e as origens do Theatro nacional .	1 »
8-A	Gil Vicente, sua Eschola e desenvolvimento do Theatro nacional.	1 »
9	Sá de Miranda e a Eschola italiana	1 »
10	Ferreira e a Pleiada portugueza.	1 »
11	A Comedia e a Tragedia classicas	1 »
12	Vida de Camões	1 »
13	Lyricos camonianos.	1 »
14	Epopêas historicas	1 »
15	Bibliographia camoniana	1 »
16	Os Culteranistas *(Inedito)*	1 »
17	Epicos seiscentistas *(Inedito)*	1 »
18	As Tragicomedias dos Jesuitas	1 »
19	A Arcadia de Lisboa *(Inedito)*	1 »
20	Dissidentes da Arcadia *(Inedito)*.	1 »
21	A baixa Comedia e a Opera	1 »
22	Bocage, vida e época litteraria	1 »
23	José Agostinho de Macedo *(Inedito)*	1 »
24	Garrett e o Romantismo.	1 »
25	Os Dramas romanticos	1 »
26	Alexandre Herculano	1 »
27	Castilho e os Ultra-Romanticos	1 »
28	João de Deus e o moderno Lyrismo *(Inedito)*. .	1 »
29	A Eschola de Coimbra	1 »
30-31	Recapitulação da Historia da Litt. portugueza .	2 »
32	Indice geral analytico *(Inedito)*	1 »

N. B. N'esta reedição continua-se de preferencia pelos volumes a refundir, e especialmente pelos que estão ainda **ineditos.**

HISTORIA DA LITTERATURA PORTUGUEZA

ESCHOLA
DE
GIL VICENTE
E
DESENVOLVIMENTO DO THEATRO NACIONAL

POR

THEOPHILO BRAGA

PORTO
LIVRARIA CHARDRON
Casa editora
SUCCESSORES LELLO & IRMÃO
1898

II

Eschola de Gil Vicente

Os elementos tradicionaes e populares do theatro portuguez a que Gil Vicente deu fórma litteraria, foram a primeira condição para a estabilidade da sua obra; porém, como um genio synthetico, comprehendendo a transição da Edade média para a Renascença, amando e servindo o futuro sem renegar o passado, essa obra tornou-se a expressão das necessidades moraes da sociedade portugueza, encantou os espiritos pela sua belleza artistica, exerceu uma influencia profunda no successivo desenvolvimento da Litteratura dramatica. Pelo seu aspecto e espontaneidade popular, ou propriamente pelo caracter medieval, a obra de Gil Vicente tinha de ser mal considerada entre os propugnadores da cultura classica; pela livre critica dos protestos da consciencia, a reacção catholica tinha de combatel-a e de procurar extinguir o seu

influxo. Mas a estas duas causas deprimentes que actuaram durante o seculo XVI, por meio das *comedias terencianas*, e por anathemas e deturpações da censura ecclesiastica nos *Indices expurgatorios*, seguiu-se o perstigio absorvente das Comedias hespanholas de *Capa y espada* no seculo XVII, perstigio a que não resistiram as litteraturas franceza, italiana e ingleza; e no seculo XVIII preponderou a fórma syncretica da *baixa comedia*. A obra de Gil Vicente manteve-se inabalavel na sympathia popular e no gosto litterario, sendo representada e sendo imitada, apesar das transformações do meio social e das novas correntes artisticas. Porque resistiu a obra que parecia destinada a morrer com o poeta? Só poderá explicar-se este phenomeno, na impressão que produzia, pela influencia que exerceu, emfim na Eschola que através de todas essas influencias extranhas manteve as fórmas litterarias do nosso theatro nacional.

Nas terras aonde Gil Vicente representou, ahi deixava os germens estheticos que iam fecundar as vocações dramaticas. Representou bastantes vezes em Evora, a capital da erudição portugueza no seculo XVI, aonde se celebraram as festas mais opulentas da côrte e os poetas palacianos *rifavam* e *apodavam* com chiste. Foi ahi n'esse centro humanista, em que se inventavam inscripções romanas, que procuraram bater Gil Vicente com armas eguaes, soprando o creado do Bispo de Evora, o mulato Affonso Alvares, que dava fórma de Auto dramatico ás narrativas da *Legenda Aurea*. O genio ficou incolume; a nova fórma dramatica fascinava a mocidade, e um

frade franciscano, o celebre Antonio Ribeiro Chiado, (Fr. Antonio do Espirito Santo) abandonava o habito monachal para seguir as aventuras de comico de la legua; os outros eborenses Braz de Resende e Gaspar Gil Severim obedecem á mesma influencia imitando as fórmas do Auto. Foi em Evora, aonde os Jesuitas tambem assentaram o seu arraial litterario, que o theatro de Gil Vicente se viu mais combatido pelas Tragicomedias latinas dos divertimentos escholares da Universidade do Espirito Santo.

De Santarem fôra Gil Vicente representar a Coimbra, e em Santarem permanecera algum tempo como se vê por umas coplas, e pela Carta a D. João III. Em Santarem se desenvolveu o talento dramatico de Antonio Prestes, que era alli enqueredor do civel, e como uma especie de *bazochiano*, escrevia o *Auto do Procurador*, e tambem prégava como o mestre as ideias da Reforma. Em Santarem dedicaram-se ao theatro o mulato Antonio Pires Gonge e Manoel Nogueira de Sousa, que sustentou a Eschola até ao seculo XVII.

Em Coimbra foram representadas pelo grande mestre a *Farça dos Almocreves*, a *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*, e a *Comedia da Divisa de Coimbra*. Aqui a erudição abafou muito cedo o influxo de Gil Vicente; primeiramente pelo perstigio da *Celestina* de Rojas, que imitava Jorge Ferreira de Vasconcellos; depois pela moda das tragedias latinas introduzida no *Collegio real* pelos professores bordalezes, e por ultimo pelas Tragicomedias do Collegio das Artes, quando

predominaram os Jesuitas, e quando a imitação italiana era seguida por Antonio Ferreira. Ainda assim a influencia de Gil Vicente não foi extincta; nos divertimentos escholares de Coimbra é que escreveu Camões o *Auto dos Enfatriões*, dando a um thema classico a fórma de Auto. Em Lisboa continuou elle nos Côrros particulares esta sympathia pela obra de Gil Vicente, que conhecia, como se vê pela allusão á tragicomedia de *Dom Duardos.*

A vida burgueza concentrava-se em Lisboa no seculo XVI, como observou Sá de Miranda accusando este perigo do centralismo. Foi em Lisboa que o theatro de Gil Vicente recebeu o seu maior desenvolvimento; fundaram-se os primeiros *Côrros* e *Pateos de Comedias*, que resistiram aos anathemas clericaes pelo seu intuito de caridade, explorados pelo Hospital de Todos os Santos. Os principaes poetas dramaticos de Evora, vieram para Lisboa; Balthazar Dias desde 1537 conseguiu apoderar-se da sympathia popular, que ainda conserva pelas aldeias; Gil Vicente de Almeida, continuava com fervor a obra do seu glorioso avô; Simão Garcia, auctor do *Auto do Pé de prata*, de 1557, Antonio Peres, com as suas cem comedias manuscriptas, Frei Antonio de Lisboa, P.e Francisco Vaz e Simão Machado constituem em Lisboa a Eschola vicentina que resiste ás tragicomedias latinas do Collegio de Santo Antão, ás comedias das companhias ambulantes de italianos e castelhanos, que na ultima metade do seculo XVI inçavam Portugal.

Os mesmos Jesuitas que combatiam o theatro de Gil Vicente nos *Indices Expurgatorios*,

imitavam essa fórma do Auto nacional como meio de propaganda catholica nas missões do Brazil, como se vê pelas imitações feitas pelo P.e Joseph de Anchieta e pelo P.e Alvaro Lobo. Na India tambem encontramos a influencia da Eschola de Gil Vicente no gosto pela fórma do Auto, que adoptou Camões em uma festa de Gôa fazendo representar o *Filodemo;* e na Africa se representaram differentes Autos ou Passos, que se conservam ineditos no Cancioneiro de D. Maria Anriques.

Póde seguir-se até ao seculo actual o exame da persistencia das fórmas dramaticas litterariamente fixadas por Gil Vicente; e não é sem encanto que na epoca do Romantismo vamos encontrar o *Auto da Boa Estrêa* e a *Herança do Chanceller*, vivificando artisticamente a tradição medieval identificada no fundador do theatro portuguez pelo seu genial restaurador.

§ I. Desenvolvimento do Theatro nacional no seculo XVI

Para realisar-se qualquer creação artistica é sempre condição imperscindivel a estabilidade dos costumes, para que possam ser idealisados, e encontrar a obra do artista sympathia na multidão. Apesar das grandes luctas doutrinarias e politicas do seculo XVI, a principal feição historica foi a incorporação do proletariado da Edade média na sociedade moderna, o reconhecimento da burguezia no chamado terceiro estado. A estabilidade dos costumes

identificava as festas populares e as aristocraticas, e o theatro pela fundação dos Côrros e Pateos tornava-se uma instituição; tudo isto concorria para a creação e desenvolvimento da Litteratura dramatica.

A) O elemento popular e aristocratico

Pelas Ordenações affonsinas (L. II, tit. 75) as communas dos Judeus eram obrigadas a concorrer com danças, guinolas e *trebelhos* ás recepções reaes em qualquer cidade; não admira pois que entre a população judaica, que detestava por espirito religioso a arte dramatica, apparecessem estes divertimentos scenicos ao ár livre, com que concorriam ás bodas, exhibindo jogos de espadas bôtas. Em um alvará de D. João II, de 1 de agosto de 1492, encontramos referencia a uma d'essas scenas a que no theatro francez medieval se chamava *Diablerie*. Transcrevemos o precioso documento:

«Dom Joham, etc. saude. Sabede que Jaquó Cofem visquaynho judeu, morador na cidade de Silves nos envjou dizer que elle e outros Judeus foram pressos no castello da dita cidade por se dizer contra elles que polla pasquoa fezeram *Jogos cõ dyabos e gadanhos, e andauã apos hũu que andava vistido como molher dizendolhe doestos e abodegando* (?) e fazendo todo ẽ desprezo da nosa santa fee, e jazendo asy presso e carcera(do) as vezes andar solto he hia dormir a sua cassa e que hũu dia... a sua casa e nom quysera mais tornar a dita cadêa e fugi... .... Dada

em a nosa cidade de Lisbôa primeiro dia do mes dagosto.... de mill iiij^{c} e Rij. (1492).»[1] Em uma resposta de Garcia de Resende a umas trovas satiricas de Affonso Valente, que lhe chamára entre outros apodos, *Guia de Dansa de Espadas*, por seu turno o apoda de: *Judeu que ensina a dansar*, e *d'arremedar e trovar* um segundo Roupeiro.[2]

Os divertimentos scenicos nem por isso cahiam na indignidade, para que tendiam; Gil Vicente teve o dom de os introduzir nas festas da côrte transformando os Mômos palacianos. A sympathia que a rainha D. Leonor, viuva de D. João II, manifestára por esta nova creação artistica apparece-nos explorada em um successo publico com um facto muito significativo. Preoccupada com a sua fundação do hospital das Caldas, a rainha D. Leonor passára pela antiga villa de Obidos, de que era donatária, sem a honrar com uma visita. Os moradores de Obidos mandaram-lhe ás Caldas uma mensagem em fórma dramatica com um presente ou *serviço* e uma allocução em endechas declamadas por um personagem allegorico. Foi achado este valioso documento por Brito Rebello, que o transcreveu de um manuscripto posterior á morte da Rainha:

« *Representação que se fez á Rainha Dona Leonor* que santa gloria haja, *com um servi-*

---

[1] Arch. nac. *Livro da Chancellaria de D. João II*, vol. VII, fl. 6, *v.* — Communicação obsequiosa do meu estudioso amigo Pedro Augusto de Azevedo.

[2] *Canc. geral*, t. III, p. 653.

ço que lhe fez esta villa de Obidos, estando sua alteza nas Caldas, quando foi em romaria a N. Senhora de Nazareth; e porque a dita Senhora não quiz pousar n'esta dita villa de Obidos, nem entrar n'ella, ficaram aggravados os naturaes e ordenaram levar á dita villa das Caldas um serviço e com elle foram Lopo Alvares, juiz ordinario, Lopo d'Andrade, Francisco de Sousa, vereadores, e assim todos os outros cavalleiros e escudeiros, pessoas honradas, que seriam por todos de cavallo vinte e seis (e outras pessoas) todos bem tratados, com o dito serviço, que eram quatrocentas gallinhas e patos, e cento e cincoenta alqueires de cevada; e com este presente, ainda que pequeno, lhe fizeram a falla seguinte:

«*Vestiram um homem e fingiram ser muito Velho, com muito grande barba, toda muito branca, vestido todo de velludo preto, muito auctorisado, grave e rico, e com cinto e bolça de velludo, e um collar e um estoque do mesmo; com este homem iam dous Pagens de barbas pretas e brancas, ambos vestidos do mesmo theor de velludo negro: um com uma espada de ambas as mãos, e o outro com uma alabarda, tudo isto diante do serviço bem concertado*, o qual a Rainha folgou muito de vêr; *e entrando começou o honrado Velho a dizer o que se segue em metros:*

Muito excellente e alta Senhora,
Serena, famosa, mui esclarecida,
Catholica planta, por Deus florescida,
De todas virtudes prudente Rectora.

Em santos costumes melhor cada hora,
Dos pobres amparo, dos orphãos abrigo,
De todos delictos perfeito castigo,
Luz tão necessaria nos tempos de agora.

Eu, hũ pobre velho, Obidos chamado,
Em annos antigo, moderno em cuidados,
Quando meus tempos me lembram passados
Vêm-me desejos de ser assolado:
De muitas heranças estou esbulhado
Desde Montejunto até *Salva*terra,
Não que m'as tomassem imigos na guerra,
Pois — nunca vencido — é o meu ditado.»

Seguem-se muitas outras estrophes em outavas ao gôsto castelhano, em que o *Velho* que symbolisa Obidos expõe á Rainha os aggravos da terra, e em seguida apresenta o serviço que offerece á sua donatária, finalisando:

«Praza ao filho de Nossa Senhora,
A qual concebeu d'elle em Nazareth,
Que tanta saude e vida vos dê
Como de contente este reino vos ora,
E á Virgem santa, pois lá is agora,
Mandar-vos seu Anjo de saudação,
Com tal encommenda, preito e condição,
Que nunca vos deixe momento nem hora.»

«Feita a falla, á Rainha lhe vieram as lagrimas aos olhos; e então passou todo o serviço por ante ella, e durou um pedaço em passar, e passando lhe beijaram todos as mãos, e ficou Lopo Alvares e os Vereadores á falla com ella, em que se passou muita pratica, porque ella assy o quiz; e desde alli mostrou muito amor áquella villa e a todo o

povo, e a liurou de muitas opressões e sojeições; o que já agora por nossos peccados é acabado.» [1]

Por esta phrase final, vê-se que a noticia da *Representação que se fez á Rainha* foi redigida com intuito de memoria depois de 1525; era um Monologo pelo gôsto do Monologo do Vaqueiro, com que Gil Vicente inaugurára o theatro portuguez, e no qual, apesar de anonymo, se sente a influencia poetica do auctor do *Auto de Sam Martinho* escripto no mesmo metro e pouco antes representado tambem nas Caldas em 1504. O que nos interessa é a comprovação da estima que as fórmas dramaticas iam encontrando na vida civil, a ponto de não se envergonharem de escrever Autos ou de lh'os attribuirem, os membros da familia real. A rainha de Navarra, Margarida de Angoulème, escrevia comedias como a da *Natividade*, da *Adoração dos Reis*, a *Comedia dos Innocentes*, a *Comedia do Deserto*, e muitas outras farças; não admira pois que se attribuisse ao Infante D. Luiz, que era poeta e satirico, o *Auto dos Cativos, chamado de Dom Luiz e dos Turcos* [2] «e que elle o compuzera para n'elle referir alguns dos successos que lhe haviam acontecido na memoravel guerra de Africa, onde

---

[1] Brito Rebello promette publicar na integra esta falla do Velho de Obidos. *Revista de Educação e Ensino*, ann. XII, p. 396.

[2] Citado no *Index expurgatorio* de 1559, p. 20, col. 2.

se achou...» Assim escreve o P.e Thomaz José de Aquino, do qual transcreveu alguns versos: «o tal Auto, conforme li em uma memoria, principiava d'esta sorte:

Viver em mingoa, temendo
De morrer, é viver falto;
Morrer eu por bem tão alto,
Fico tão vivo morrendo,
Quanto no querer me exalto.
Arrisco-me n'um proposito
Que me sobe a tanto bem,
Que arriscar-me me convem:
Ponha-se a vida em deposito,
Perca-se, pois causa tem. [1]

É de suppôr que este *Auto dos Captivos*, hoje perdido, fôsse allusivo ao facto da tomada de Tunis em 1535, sendo então livres vinte e dois mil christãos, que ahi estavam captivos, e se fundasse em algum episodio dramatico, como o da grande sêde dos soldados, da adoração da Cruz, ou da revolta dos renegados que entregaram Tunis a Carlos v. Segundo os papeis de Pero d'Alcaçova Carneiro com informações para a vida do Infante D. Luiz, consigna-se que Carlos v attribuia ao infante o bom successo da tomada da Goleta e de Tunis.

Se os principes como D. Luiz, o cardeal D. Henrique, o mallogrado D. João e seu filho D. Sebastião mantinham a sympathia da côrte manoelina pelo theatro nacional, a aristocracia portugueza não lhe podia ficar atraz,

---

[1] *Obras* de Camões, t. v, p. xxvj, nota. Ed. Paris, 1815.

imitando na vida faustosa dos seus solares esses espectaculos que admiraram nos serões do paço. Na *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, cunhado do poeta Sá de Miranda, e elle tambem trovista, para fazer sentir o seu regalismo absoluto, conta-se a seguinte anecdota succedida antes da vinda para a côrte: «En una occasion de la fiesta que todos los años se celebra à Santa Margarita, patrona de aquel mayorasgo, se ofreció hazerse una *Comedia*, y el papel de un Rey, un tio del preso; *era en prosa, como entonces se usava*, con que tuve occasion aquel Rey de mandar a Manuel Machado, con mucho imperio, que luego mandasse sacar de la prision à su sobriño. Assi lo hizo, diziendo: — Tanto es el respeto que à los Reyes se deve, que aun a estes (sc. de comedia) no parecerá mal obedecerlos....» [1] Manoel Machado de Azevedo mandára prender no seu solar a um mancebo por um delicto de amor; sabendo o tio do rapaz quanto o fidalgo respeitava a realeza serviu-se d'este meio engenhoso para obter o perdão do sobrinho. E' presumivel que a comedia fôsse elaborada já com este intuito. Revela-nos esta anecdota, que no reinado de D. Manoel já se radicava o theatro na provincia e por solares da nobreza. Quando depois do seu casamento Manoel Machado de Azevedo deixando a côrte foi viver para o seu solar, receberam-n'o em Cavado e Crasto com: «Fuegos, Toros, Cañas, *Comedias*, *Mas-*

[1] *Op. cit.*, p. 18.

caras, *Musicas*, *Dansas*, *Folias*, y todo genero de festejo y regosijo, *que entre Duero y Minho se usa*, y se haze con toda perfecion; que por no alargar el discurso dexamos de referir.» [1] Quando lhe nasceu um filho varão, vieram ao solar de Crasto, em visita, o Infante D. Luiz e o Cardeal-infante D. Henrique, então arcebispo de Braga; as festas que ahi se lhes fizeram foram essencialmente dramaticas:

«Huvo en aqueles tres dias, que en Crasto se detuvieron los Infantes, fuegos, cañas, toros, *comedias* y todo lo demas que en aquela region se tiene por festejo.» Descreve o Marquez de Montebello a esplendorosa Comedia representada á chegada dos Infantes ao solar de Crasto: «Llegaron, pues, estes ao rio Cábado, antiguamente Celando, y de uña fingida gruta que estava en uña peña, que unas aguas cercan, salieron en un barquillo un Viejo venerable, que representava el Rio, con trez Ninfas, que traían en las manos trez salvas de plata muy curiosas, y ofereciendo *en buenos versos* el Rio el transito de sus aguas, en los mismos fueron las trez Ninfas á cada uno de los Infantes presentando sus salvas, una, la primera de jacintos, la segunda de amatistas, y de cristales la última, piedras que entre las arenas de aquel rio y de sus margens se cogen.» — «Apenas avian los Infantes recebido sus salvas, quando de entre las arboles de la otra parte les hizieron

---

[1] *Ibid.*, p. 34.

2

una salva de mas de dos mil mosquetes y arcabuses, y todos en un tiempo tan conformes, que todos se oyeron juntos, y ninguno fué segundo. Assi lo tenia Bernardin Machado prevenido, y de entre los nublados de la polvora que toldaron el sol, el ayre y el rio, salieron doze Barcos, imitando otras tantas Galeras, que divididos en dos partes, fingieron una *Batalla de Maltezes* (hoy se dize assi, que entonces eran de Rhodes) *y turcos.* Estes con turbantes, y essotros con Abitos, de que en aquel dia Bernardin Machado era Gran-Maestre, dando a mas de ochenta la misma Cruz que traía. Venció San Juan (allusão honrosa ao Galeão Sam João, que rompeu as cadeias que embaraçavam a entrada na Goleta), paró la batalla, aclaróse el ayre, vyeronse las bien fingidas Galeras, remos y forçados, y eran estes voluntarios Musicos, que para aquel transito teniam estudiado muchos y varios Tonos, que cantaron divididos a Córos por los peñascos del rio, mientra los Infantes y toda la côrte passó à la otra parte de Entre Homen e Cábado.» — «Estava el desenbarcadero entre arboles y peñas, y de entre ellos salieron en figuras de Sirenas las mugeres de mejores caras que entre aquellas labradoras se hallaron, con sus sonajas, y otros instrumentos de que usan, cantando coplas, aun que no cultas significativas de la voluntad con que los recebian. — Bien cantan las Sirenas! dixe uno de aquelles Principes a Manoel Machado. Tambien, respondió el, encantan a su modo, y mas encantaran si no temieran las visitas que por aqui manda hacer el Señor Cardenal, para examen de su vida, y emienda

de sus delitos.»[1] Manoel Machado de Azevedo passára a sua mocidade na côrte de D. Manoel, e alli nos afamados Serões assistira á representação dos Autos de Gil Vicente; o Auto phantastico representado á chegada dos Infantes, lembra quanto ao *Velho* a figura exhibida pelos moradores de Obidos á rainha D. Leonor com o mesmo intuito allegorico, e no combate naval de Maltezes e Turcos os autos agonisticos populares que ainda subsistem com o titulo de *Mouriscadas;* as Ninfas e Serêas cantando são aqui um vestigio dos entremezes com *barcas* e *rumores*, que se fizeram nas festas da côrte de Dom João II.

Tambem nas festas que se fizeram em Bruxellas, pelo carnaval, quando Philippe II, ainda princepe, visitou os estados de Flandres e Brabant, um cavalleiro portuguez, aggravado de Amor, Ruy Gomes da Silva, o que veiu a ser princepe de Eboli, fez representar um Mômo de um *Triumpho de Amor;* resumindo o apparato d'este divertimento scenico da obra descriptiva da Viagem por Juan Cristoval Calvete de Estrella (Anvers, 1552, p. 322 a 324) escreve D. Carolina Michaelis: «oito fidalgos, em mascara de frades, com candêas na mão, entraram acompanhando seis cantores e dous sacristães, trazendo em um andor a um Cupido defuncto e amortalhado, ao qual iam cantando em voz baixa, como que rezando os versos afamados de Boscan:

---

[1] *Op. cit.*, cap. VI, p. 56 a 58.

El que sin ti viver ya no queria,

para em seguida no meio da sala, em frente dos princepes entoarem em logar do responso, a 2.ª Lição de Garci Sánchez:

Perdona-me, Amor, Amor,
que mis dias non son nada,
pues alfin de la jornada
me tratas con disfavor...

«Inutil acrescentar que Amor-Eboli resuscitou acto continuo; atirou uma frecha á formosa, em honra da qual se dera a festa, e se poz a dançar com ella abrindo o serão.» [1] Era ainda um reflexo dos serões da côrte manoelina, das saudosas reminiscencias de Ruy Gomes da Silva; e na côrte dos reis que foram succedendo, continuava, apesar de todas as correntes contrárias, a predilecção por Gil Vicente; na sua meninice o rei D. Sebastião comprazia-se a mandar representar esses velhos Autos, como se confessa no prologo-dedicatoria da edição de 1562, em que o filho Luiz Vicente escreve: «E porque sei que já agora *n'essa edade tenra de V. A. gosta muito d'elles, e os lê e folga de ouvir representados*, tomei a minhas costas o trabalho de os apurar e fazer imprimir sem outro interes-

---

[1] *Revista critica de Hist. y Literatura*, año II, n.º 4, p. 126.

se senão servir V. A. com lh'os dirigir, e cumprir com esta obrigação de filho.» A este tempo contava D. Sebastião outo annos de edade, e já se organisava a censura ecclesiastica para a obra do pensamento. Quando em 1576 fez a viagem do baixo Alemtejo e Algarve, um dos divertimentos que mais o deliciou foi um Auto de Castelhanos, em Odemira, intercortado pelos disparates de dois doidos. Conta assim o facto um chronista da viagem regia: «Ouviu só com dois outros fidalgos da guarda. Podia-se vêr, mas El rei lhes fez travessura e lhes deitou o Couto, que os desinquietou, e um homem por nome Pero Dias, que até agora esteve no hospital. E' doido sem furia, e a graça tem em ser ecco de toda a pessoa, e tornar a repetir tudo o que ouve. Se fallam, falla; se riem, ri; se cantam, canta; e, se cantam a tres vozes, padece trabalho de querer imitar a toada a todos trez, o que tambem acontece em todos os gestos e meneios que vê fazer ás pessoas; não é artificio, mas a mais nova doudice que até agora se viu. — Este, e o Couto foram os melhores entremezes do Auto, o Couto em o desgabar, e Pero Dias em o contrafazer. D'elles dará El rei melhor razão que do Auto.» [1] O rei pouco se importou com o Auto dos castelhanos, diante das facecias do tal Couto que interrompia os actores, e as macaqueações do louco Pero Dias que parodiava o que via e

---

[1] Ms. de Cascão, citado por D. João da Camara, *Occidente*, vol. xx, n.º 676. (1897.)

ouvia; elle já conhecia os dois typos de doido, em Gil Vicente, no que acompanha o Philosopho na *Floresta de Enganos*, e no Frade louco da *Náo de Amores*, e encantava-o a comedia no seu crú realismo, que é ainda o que caracterisa as representações populares.

Na menoridade e regencia de D. Sebastião vamos encontrar em uma carta de perdão dada em 2 de abril de 1558, noticias muito circumstanciadas de uma Farça popular da *Madanella*, em que entravam frades e beatas fingidas, e pela qual se vê o fervor com que a auctoridade ecclesiastica reprimia todas as representações que apodavam a classe clerical:

«Dom Sebastiam, etc. a todolos Corregedores, etc. Faço saber que Gonçalo Dias e Guaspar Dias e Francisco Gonçalves e Guaspar Gonçalves, moradores na villa de Amarante me envyarão dizer por sua pytyção, que elles *entrarão em hũa farça que se fazya de folguar na dita villa em dia da Madanella do anno de* j̄ b^{c} l b j (1556); e por aver pesoas que não folguárão cõ iso por entrarem *em fegura de frades e de beatas*, fizerão cõ arcebispo de Bragua que mãdase tyrar devasa da dita farça, na qual forão sentenciados pelo arcebispo, que paguase cada hũ quynhentos reis pera o santo sacramento e Mjsericordia da dita villa e que estyvese no moesteyro de Sã Gonçalo dAmarante na capella mór em luguar que os vysem hũ dominguo a mjsa em capa e sem roquete cõ hũ ciryo aaceso na mão, a quall penjtencia elles comprirão e depois o Corregedor da comarqua do Porto por meu mandado tirara outra devasa sobre o mesmo caso, e prendera aos suplicantes, e

jazendo presos por espaço de dez mezes eu lhes fizera mercê de lhes perdoar cõ tanto que nã andasem na dita villa e seu termo dentro em hũu anno, ao quall elles satisfizerão, que resydiam já fora da dita villa avia tres mezes; e por que elles herão pesoas muito pobres e guastarão iso que tinhão no dito liuramento e prysão em que estyverão; e Gonçalo Dias e Guaspar Dias tynhão sua may viuva cõ houtros filhos horfaãos e não tynha com que os sostentar soomente cõ ho trabalho delles, e Francisco Gonçalves e Guaspar Gonçalves tynhão suas molheres e filhinhos muito pobres e todos perecião a fome por naquella terra aver este anno muita estrelidade e elles suplicantes não podiam estar em suas casas pera lhes guanhar de comer e não tynhão parte allgũa e pelo caso forão muito avexados não sendo elles os principaes neguociadores da dita farça que se fazia em folguar, soomente hũ Gonçalo Peixoto, que he já perdoado. Pedindo-me que avendo a todos respeito lhes perdoase nove meses que tynhão por comprir.... E avendo o que me elles suplycantes a my dizer e pidir enviarão e querendo-lhes fazer graça e mercê.... tenho por bem e me praz de lhes perdoar e os relevar dos nove meses de degredo.... Dada na cidade de Lisboa aos dous dias do mes dabrill e feyta na dita cidade aos tres dias do dito mes.... ano do nascimento de noso Senhor Jhũ Christo de j̄ b^c lbiij.» (1558).[1] Vê-se que

[1] Arch. nac. *Livro 37 de Legitimações e Perdões de D. Sebastião e D. Henrique*, fl. 130. O sr. Pedro

este rigorismo da auctoridade ecclesiastica, que então dominava de um modo absoluto o poder real, que o theatro popular assim perseguido nos costumes tinha de ser atacado nas obras litterarias impressas com uma estreita e pharisaica censura. Foi n'esta odienta crise que se perderam ou foram destruidas as *Obras meudas* de Gil Vicente; no fim do seculo XVI, Soropita sectario do lyrismo italiano e humanista, chasqueava dos que se aproveitavãm das *varreduras* de Gil Vicente; assim como Diogo de Sousa satirisava os poetas seiscentistas, que «vão furtando a toada a Gil Vicente.»[1] Um theologo que lia Gil Vicente, apesar das censuras ecclesiasticas, resalvava a doutrina fazendo incidir a sua condemnação na fórma litteraria, dizendo: *Aurum colligo ex stercore.* O poder d'essa toada e a clareza d'essa doutrina tambem mantiveram o vigor da Eschola de Gil Vicente, máo grado os meios tão contrarios.

B) O drama hieratico da Procissão de Corpus Christi

As procissões apparatosas foram muitas vezes approveitadas para a celebração de acontecimentos civicos. D. João II mandando ao concelho de Evora uma Relação da batalha do Toro, em carta de 1 de Maio de 1482,

---

Augusto de Azevedo, cedeu-me o valioso documento transcripto para entrar na construcção d'este nosso trabalho historico.

[1] *Phenix renascida*, t. V, p. 51.

ordena que essa data seja commemorada com a mesma pompa liturgica que se costuma em dia do Corpo de Deus: «ordenamos e mandamos que d'aqui em diante..... em cada um anno nos dois dias de Março em que foi a dita batalha, a Cleresia toda d'essa cidade façaes solemne procissão: sahida da sé, hide por lugares publicos *com toda a solemnidade e cerimonia, officios e jogos, assim tão compridamente como costumaes fazer em dia de Corpo de Deus*...» Com esta carta mandou o rei um Regimento do cerimonial que se devia seguir nas quatro grandes Procissões: do *Corpo de Deus*, *Milagre da Cêra*, Véspera de *Santa Maria* de Agosto pelo vencimento da Batalha real de Aljubarrota, e pela *victoria de Antre Toro e Samora*. E' justa esta observação de Freire de Oliveira: «Para os nossos avoengos as procissões, abstrahindo do principio religioso predominante, suppriam em grande parte e para algumas classes quasi exclusivamente, o theatro, os circos e outras diversões com que modernamente nos recreamos.» [1] D. João II, que em 1482 mandava applicar o esplendido cortejo hieratico da procissão de Corpus Christi á glorificação da batalha de Toro, tambem ampliou essa applicação para festejar em 29 de Abril de 1486 a proclamação honorifica do duque de Stuxe, Rei dos Romanos, e em 31 de Agosto de 1487 a tomada de Malaga.

---

[1] *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, I, p. 445.

Vê-se que estas fórmas hieraticas se reduziam a um typo, em harmonia com a divisão das classes operarias do proletariado, que se representavam symbolicamente n'essa grande parada. D'aqui as pompas dispendiosas dos emblemas com que cada Officio ou mister concorria, e pelo abuso com que eram exigidas estas paradas para differentes commemorações, o empenho com que os burguezes foram a pouco e pouco eximindo-se ao dispendioso e caricato encargo, que começou a ser-lhes exigido com violencia e multas pecuniarias. Na Procissão de Corpus se conservaram por esta origem popular e pelas exigencias officiaes, muitos rudimentos espontaneos do theatro popular; é por isso que importa consignar esses emblemas, figurações e autos que os differentes Officios exhibiam, remontando-nos ao Regimento dado por D. João II em 1 de Março de 1482 em que unificou as quatro procissões, revalidando o que *sempre de costume foi ordenado:*

«Primeiramente adiante de todos hirão os Carniceiros *com um Touro por cordas*, e todos os Carniceiros e Enserquieiros a cavallo com elle com sua bandeira de sua divisa... *e tangerão seu atabaque.*

«Logo hirão os Hortelãos e Pomareiros da cidade e seu termo; e *levarão em carreta, horta*, e levarão seus *Castellos e pendoens de sua divisa encarnados e pintados com sua bandeira e atabaque.*

«E no meio da procissão virão *todas as mancebas do partido*, com os porteiros, *com huma dança com seus gaiteiros.*

«E as *duas pellas das Pescadeiras* logo

de traz *bem vestidas e assiadas com seu gaiteiro*, e ellas todas hirão em pessoa.

«A *pella das Padeiras*, que he huma só, por quanto *dão todas o Jogo de um touro;* —E as tres pellas das Fruteiras, Regateiras e Vendedeiras com seu gaiteiro.

«Os Almocreves todos com seus Castellos pintados da sua divisa, e bandeira e atabaque e pendoens bem pintados, todos em pessoa.

«Os Carreteiros e Estalajadeiros com seus *Castellos e pendoens pintados*, e trazerão *tres Magos em sua avença.*

«Os Sapateiros trazerão o seu *Emperador com dois Reys muy bem vestidos*, como lhe he ordenado, *com seus castellos e pendoens bem pintados, e sua bandeira e atabaque* todos de huma banda; e servirão com elles, a saber, Sapateiros, Surradores, Cortidores, Odreiros todos em pessoa.

«Os Alfayates da outra banda, e trazerão *a Serpe e seus castellos* pintados da sua divisa com pendoens e bandeira;.....

«Os Bésteiros do Conto tantos de huma banda como da outra, que são cento; e levarão sua bandeira e atabaque, todos sem capa e suas béstas enramadas.

«Os Espingardeiros del Rey .... Bésteiros da Camara .... com bandeira e atabaque.

«Os Homens de armas atraz, estes todos bem armados sem nenhuma cobertura, e com as espadas nuas nas mãos, e levarão *San Jorge muy bem armado com hum Pagē e huma Donzella, para matar o Drago:* tantos de huma banda como da outra, e seu atabaque e bandeira; e servirão n'estes arma-

dos, a saber: os Barbeiros, Ferreiros, Armeiros, Cutileiros, Ferradores, Celleiros, Bainheiros, Esteireiros, Latoeiros — os Fusteiros e Serralheiros.

«Os Tecelões e Penteadores de lãa, Bordadores, com seus Castellos e pendoens pintados de suas divisas, com sua bandeira e atabaque, e levarão *San Bartholomeo e hum Diabo preso por uma Cadêa*, todos de uma banda.

«Os Correeiros, Drogueiros, Sirigueiros, de outra banda............................ e levarão *San Sebastião com quatro bésteiros.*

«Os Ataqueiros e Latoeiros com os ditos pendoens.... e levarão *San Miguel o anjo, com sua balança e os Demos.*

«Os Oleiros da outra banda, e com elles os Telheiros e Tijoleiros.... e levarão *Santa Clara com suas duas Companheiras.*

«Os Carpinteiros, Pedreiros, Taipadores, Caeiros, Cavoqueiros, Carvoeiros, Moendeiros, e Serradores, com seus Castèllos.... e trazerão *Santa Catharina muy bem arranjada.*

«Os Tosadores e Cerieiros *porão bombinha na praça....*

«Os Ourives e Picheleiros, estes levarão suas tochas accesas.... *e levarão San João.*

«Os Trapeiros, que são os Mercadores de panno de linho, e os Mercieiros.... levarão sua bandeira e atabaque *e dois Cavallinhos fuscos.*

«Os Mercadores de panno de côr, Escrivaens, Tabeliaens do judicial, Procuradores de numero, Escrivão dos orfãos e da almotaçaria, das armas e del Rey, dos Contos, do

Almoxarifado, das Cisas, dos Postos e dos vinhos, Juizes do anno, Vereadores,.... com suas tochas accesas.

«No meio d'esta procissão virá de traz de San João a Bandeira da cidade e a Bandeira del Rey....

«E logo *virão* os *Apostolos* e os *Evangelistas*, e os *Anjos*, e entam a procissão.»

Agora a penalidade: «qualquer das sobreditas pessoas n'este Regimento nomeadas que não for ás sobreditas procissões pague de pena para a Camara duzentos reis e para as obras da cidade por cada vez que não fôr; e os vereadores que nam executarem a dita pena, pagueem quinhentos reis da cadêa, e da mesma sorte os condenados; por quanto el Rey nosso senhor ha por bem que nenhuma pessoa de qualquer calidade, estado, ou condição que seja, que se não excuse, nem seja d'isso escuso;....» [1]

No *Livro dos Prégos*, da Camara municipal de Lisboa, assignado por Pero Anes, que era escrivão d'ella desde 1493, encontra-se em apontamento: «Em esta maneira sse mostra p.ª o costume antigo, que ham de ir os Officios da çidade na festa do Corpo de Ds.» E cita entre outros:

«Almoynheiros *com a almuinha.*

«Carniceiros *com seu Emperador e Rey.*

---

[1] *Annaes das Sciencias e das Lettras*, t. I, p. 729 a 733; de um Ms. copiado por Fr. Vicente Salgado, chronista da Ordem Terceira, dos papeis que lhe communicára Lopes de Mira, secretario da Inquisição de Evora.

«Piliteiros *com o Guato paull.*
«Oleiros, Telheiros e Vidreiros, *II Diabos.*
«Marçeiros, Espiçieiros, e Boticarios,—*Gigante e o Anjo.*
«Çapateiros *com o Draguo, II Diabos e II Proviços* (pervincos?)
«Alfayates, *com a Torre e com a Serpe.*
«Carpinteiros da Ribeira e Calafates, *com a Não e Galee, II Diabos.*
«Esparteiros, *II Diabos e Representaçam da Dama e Galantes.*
«Pedreiros e Carpinteiros da terra, *com o Engenho, II Diabos e hum Princepe.*
«Tanoeyros, *outra Torre.*
«Armeiros *com o Sagitario.*»

O escrivão da Camara, Pero Anes concertou esta lista com outra antiga, introduzindo indicações que faltavam, como se vê na seguinte clausula:

«Tosadores *II Diabos* (mandaram que levassem *XII Castellos,* hoje XXX dabryl de 1538.)» [1]

No *Livro das Posturas* da Camara de Coimbra chamado *da Correa* (p. 96) vem um *Regimento da Festa do Corpo de Deus, e de como hamde ir os Officios cada hum no seu lugar.* N'este documento é interessantissima a parte descriptiva para a reconstrucção dos rudimentos theatraes:

«Primeiramente os Forneiros e Carniceiros e Telheiros e Caeiros e Lagareiros da ci-

---

[1] *Elementos para a Hist. do Municipio de Lisboa,* I, p. 429.

dade e termo, sam obrigados a fazer a *Judenga, com sua Toura*, e o Juiz que tiver cargo em cada hum anno será avisado, que sempre faça preste *seis homens, que andem na dita Judenga, com boas Canas e vestidos, segundo se requere para tal auto*....

«Os Ferreiros e Serralheiros da cidade e termo hamde dar o *Segitario bem concertado e huma bandeira*....

«Os Carpinteiros — são obrigados a dar *a Serpe, com huma silvagem grande, todo bem corregido, e terão huma boa Bandeira.*—No meio hade hir a Folia de fóra.

«Os Cordoeiros e Albardeiros, e Odreiros e Tintureiros, que todos andam com o officio, são obrigados a darem *quatro Cavallinhos fuscos bem feitos e pintados*....

«Os Barqueiros da Cidade e termo serão obrigados de fazerem *hum San Christovão muito grande, com um Menino Jezus ao pescoço, todo bem corregido*....

«As Regateiras e Vendedeiras do Pescado e Vendedeiras de fruita, sam obrigadas a fazer duas pélas — e cada huma hade levar sua gaita ou tamboril....

«Os Oleiros sam obrigados de fazerem uma bôa *Dansa de Espadas*, que nam dessa *de dez homens despostos*, e que bem o saibam fazer, e hamde hir *com sua Corôa e Page bem vestidos e louçãons*, e hum tamboril ou gaita, e huma boa bandeira....

«Os Pedreiros e Alvaneos — sam obrigados de terem uma bandeira rica, e levarem todos *Castellos* nas mãos, bem obrados, *assi como se costuma na cidade de Lisboa*....

«Os Alfaates e Alfaatas, e Tecedeiras de

tear baixo,—sam obrigados de fazer *hum Emperador com huma Emperatriz, com oito Damas*, em tal maneira *que com a Emperatriz sejam nove Musas*, e o Juiz do dito Officio será avisado, que nam sejam menos moças, sob pena dele Juiz pagar quinhentos reaes pera as obras da Camera, *as quaes moças seram todas moças onestas e gentis molheres, e bem ataviadas*, e doutra maneira as nom receberá áquellas pessoas que as ouverem de dar.... porem o Juiz do dito Officio terá tal maneira que todas sirvam a roda e nom carregue cada anno sobre humas, e outras nom sirvam; etc.

«N'este meio hade ir a *Folia* da cidade.

«Aqui hade ir *San Christovão.*

«Os Çapateiros da cidade e termo sam obrigados de fazer uma *Mourisca* e *Santa Crara, em que vam moças onestas, de boa fama*, e *Mourisca bem feita de homens*, que o bem saibam fazer, *com boas camisas*, e *huma bandeira rica*, e *hum tamboril ou gaita*....

«Os Tecelaens e Tecedeiras de tear alto —sam obrigados de fazer *Santa Catherina, que seja moça onesta e de boa fama, bem ataviada, com sua Roda de navalhas pintada e bem obrada*, e huma bandeira rica, e huma gaita ou tamboril....

«Os Corrieiros sam obrigados de fazerem *San Sebastian, homem que seja bem disposto e alvo, com quatro frecheiros bem corregidos, e homens bem dispostos*, e uma bandeira rica... e neste entram os Cirigueiros, e Latueiros, e Bordadores, e assy Celeiros, e

Adagueiros; e aqui hiram os Livreiros e Marceiros.

«Os Cereeiros sam obrigados de fazerem *Santa Maria da asninha e jochym*, tudo bem feito e corregido, e sua bandeira rica.... e nisto entran os Pintores e Livreiros.

«Os Ataqueiros sam obrigados a fazer *San Miguel e dous Diabos grandes*, todo bem feito, e como cumpre para tal auto, e huma bandeira boa — e com estes vam os Boticarios.

«Os Espingardeiros da cidade — com seu anadel que os reja — sam obrigados a fazerem trez tiros (descargas) a saber quando a Gaiola sair da sé, e outro no terreiro de San Domingos, e outro no adro da sé quando a Gaiola tornar.

«Os Barbeiros e Ferradores sam obrigados de fazerem *huma Bandeira rica e n'ella hamde levar S. Jorge pintado*.... Com estes irão os Picheleiros.

«*As Armas da cidade, que vam com huma Moça fermosa coroada*, e vai detraz da Bandeira da cidade, e estas Armas são dadas aos Malagueiros tratantes.

«As Padeiras — sam obrigadas a fazerem *huma Fogaça*, a qual hade ir antre a Bandeira da cidade e a Crelesia, a qual Fogaça se hade dar aos prezos.

«No meo da Crelesia hamde ir huns Orgãos, e a cidade paga ao tangedor d'elles....

« Junto da Gaiola, hamde hir *quatro Anjos tanjendo com violas e arrabís*, os quaes a cidade hade dar *bem concertados com boas luvas e cocáres, e sapatos brancos*....

«Diante dos ditos Anjos hamde hir doze

Cidadoens dos mais honrados, e que melhor ataviados que possam hir — hamde levar cada um sua tocha.» [1] Falta uma folha a este Regimento, mas ainda assim abundam os elementos pittorescos do grande espectaculo hieratico, que se usava em Coimbra em 1517.

Por carta régia de 17 de Junho de 1527, D. João III impunha que não valessem privilegios alguns com que os officiaes mechanicos se quizessem escusar de irem na Procissão do Corpo de Deus; [2] os Mesteres soffriam com má vontade estas forçadas exhibições, e o que se passava na burguezia póde conhecer-se por essa Carta da rainha D. Catherina regente por seu neto D. Sebastião, datada de 30 de Maio de 1560:

«Juis, Vereadores e Procurador da Cidade do Porto. Eu ElRey vos envio muito saudar. Eu fui informado de alguns *costumes e abusos antiguos*, que na Procissão que esa Cidade faz dia de Corpus Christi *se ainda usam*, de que se seguem grandes escandalos e offensas de nosso Senhor, especialmente *de se tomarem em cada hũu anno para a dita Procissão cinquo ou seis moças as mais fermosas que se acham*, filhas de officiaes mechanicos, hũua que vay por *Sancta Maria*, outra que vay por *Sancta Catherina, com sua Donzella*, outra que vay por *Madalena*,

---

[1] Vem nas *Dissertações chronologicas*, de João Pedro Ribeiro, t. IV, parte 2.ª, de p. 240 a 245.

[2] *Elem. para a Hist. do Municipio de Lisboa*, I, p. 418.

e outra que vay por *Dama do Draguo*, e outra que vay por *Sancta Clara com duas Freiras*, e muitos *Mouros* com ellas, que lhes vam fallando muitas desonestidades, e que dous mezes antes do dito dia de Corpus Christi se occupam em buscarem as ditas moças, e em as enfeitarem, e que os pays e mãys d'ellas clamam, que lhes tomam as filhas, sem lhes poder valer.

«Asy mesmo, que na Porcissan, que á véspera de Corpus Christi se faz por dentro da See, a que os Oficiaes da governança desa Cidade sam presentes, *vam muitos Emperadores, Pélas* e *Dansas*, de que se segue grande perturbaçam, e nam se poder com iso ther ao Santissimo Sacramento a veneraçam e acatamento, que he razam que se lhe tenha.

«Que no dito dia de Corpus Christi hũu anno vay a Porcissão fora da Cidade a huma Igreja do orago de Santo Ylefonso, que está em hũ campo, e ali poem ao Santissimo Sacramento debaixo de hum carvalho, em quanto préguam, muy desacompanhado de gente por a mais dela ficar na Cidade comendo, e o outro anno vay a hũua Igreja do orago de Sam Pedro, que está nos arrabaldes fora da Cidade, e por a Igreja ser piquena, poem o Santissimo Sacramento á porta dela debaixo de hũua vela, e a mais da gente fiqua na Cidade comendo e em desemfadamentos. E per quanto...... vos mando e encommendo muito, que na dita Porcissão este anno, e pelos annos em diante, *não useis das ditas invenções de Moças*, nem obriguem os pays e mãys a dal-as, nem lanceis fintas e pedidos para as enfeitarem e ornarem de vestidos, nem

de joyas, pelos inconvenientes e ofensas de Deus, que de as ditas Moças e representações de Santas irem na dita porcissan socedem, e nam consintaes na Porcissan, que se faz na See á tarde, entrarem dentro na See *Folias, Pélas e Dansas*, que impidam o culto divino, e desassoceguam o Côro, Cabido e povo que para a dita porcissan se ajunta.... eu o escrevo asy ao dito Bispo e mando ao Corregedor e Juiz de Fora que nam consintam na dita Porcissan solturas e desonestidades e representações escandalosas....» [1]

Apesar de todas as providencias combinadas entre os Juiz, Vereadores, Procuradores da cidade do Porto, Bispo e Corregedor, as cousas não melhoraram; em Carta de 13 de Maio de 1561, tornava a rainha regente: «Vy a carta que me escrevestes em resposta da que vos mandey, acerqua de se averem de tirar alguns *jogos e cousas, que se costuma yrem nas Procissões* de Corpus Christi, e em outras, que esa Cidade faz, de que parecya que se podia seguir escandalo e se devia excusar...... *e quanto a averem de ir moças enfeytadas nas ditas Procissões*, parece escusado pela torvação que farão aos Sacerdotes e Religiosos que vão rezando, e a outras pessoas, e sómente poderão *aquellas que representam Santa Caterina e Santa Crara, e outras Santas*, e asy as Pélas e *homes que*

---

[1] Foi registado no Livro I de Proprias Provisões da Camara do Porto, fl. 187; vem na integra nas *Dissert. chronol.*, t. IV, parte 2.ª, p. 196 a 198.

representão Reis e Emperadores, e os mais Jogos onestos, e de que se não sigua torvação nem escandalo, como se faz nesta Cidade de Lisboa. »[1]

Desde que a auctoridade intervinha no symbolismo dos Misteres, perdia-se a espontaneidade popular e em vez da poesia do costume ficava o serviço, que se procurava illudir. Assim em 30 de Maio de 1592 se assentou na Camara de Lisboa, «que os officiaes que são obriguados a levar *Castellos* n'ella ....algũs os mandavam levar por seus moços, e outros os levavão tão pequenos, que se podiam levar debaixo da capa, e assi eram taes que se não conheciam por Castellos e insignias dos Officios; — se assentou em Camera, que d'aqui em diante todos os officiaes dos Officios, que *são obriguados a levar Castellos*, no dia que se celebra a dita festa, aas cinco horas da manhã sejam todos juntos com suas Bandeiras ou invenções e Castellos aa porta de ferro, perante o Conservador ou perante os Procuradores da Cidade, os quaes Castellos levarão os proprios officiaes que pera isso forem nomeados ..... e os Castellos de cada Officio sejão de hũa maneira e feição, e mais altos que hũ homem, e os levem muito bem concertados de Bandeiras, ou Pendões ou rosas, e outras cousas semelhantes, e não os levem obreiros nem moços, senão os proprios officiaes para isso nomeados

---

[1] Livro 2.º de *Proprias Provisões* da Camara do Porto, fl. 190, *Dissert. chron.*, t. IV, p. 2.ª, p. 199.

pelo rol que os juizes fizerem...»[1] Seguia-se a pena de dois mil reis pagos da cadêa, sendo os despachos dados pela Camara.

Os *Castellos* dos Officios, segundo descreve Freire de Oliveira, eram «umas hastes roliças, rematadas na parte superior por uma maçaneta ou obra torneada, e adornadas com bandeirolas ou ramalhetes, fitas e outros enfeites;» as Bandeiras eram ainda no seculo passado descriptas por Ignacio Barbosa Machado «á maneira de grandes paineis, suspensas por cordas de seda e ouro, e varas compridas com remates e pontas de ouro, de que pendiam muitas e grandes borlas do mesmo metal,—sendo umas de damasco, outras de brocado, e muitas de bordadura de ouro; sobre o mesmo ouro, representavam em preciosas tarjas e circulos de ouro as imagens dos Santos, que na vida exercitaram os seus officios mechanicos, ou de outros Santos, a quem escolheu a sua devoção para seus singulares protectores. Eram levadas por homens vestidos com opas, ou tunicas talares perfiladas de galão de prata; e algumas *Bandeiras* eram tão grandes e tão pezadas, pelo muito ouro de suas guarnições, franjas e bordadura, que para se moverem necessitavam de tres ou quatro homens, que de quando em quando se revesavam....» Depois d'estes emblemas distinctivos seguiam-se as *Invenções*, como a da *Serpe* ou *Drago*, *Segitario*, a *Dama*, o *Gato paul*, os *Previncos* (Diabos *per*

[1] Ap. *Elementos*, t. I, p. 419.

vincula), os *Galantes*, *Reis*, *Emperadores*, as Danças Judengas e a Folia.

A confraternidade dos Mesteiraes accentuava-se n'este dia de procissão desfraldando as suas Bandeiras, sob as quaes tinham durante a Edade média constituido a sua Juranda; esta immensa parada tinha seu tanto das pantomimas religiosas indiaticas, alegorisando os bons homens de trabalho as figuras do Velho e do Novo Testamento e os milagres do Flos Sanctorum. O que se passava em Portugal era commum aos costumes meridionaes; do Meio dia da França escreve Martone: «Na Provença, por occasião do Corpo de Deus a cidade de Aix fazia uma procissão, que confundia em uma pompa ridicula scenas tiradas da Mythologia, do antigo e novo Testamento. Em Beziers, era levado pelas ruas um camello. Ao norte, em Douai, Cambrai, Valenciennes e Lille, manequins gigantes (sc. S. Christovão) corriam as ruas, baptisados com nomes extravagantes.» [1] Das festas religiosas e civis da Edade média, subsistiu a procissão de Corpus Christi, pelo seu symbolismo liturgico que chegou até ao seculo XVIII, sempre com um crescente esplendor apesar da rigidez canonica do Concilio de Trento, que aristocratisou a Igreja. Pela leitura dos diversos Regimentos da procissão de Corpus Christi, de 1482, 1492, 1517, cartas de 1527, 1560, 1561 e 1592, que deixamos extractadas, conhece-se que essa parte espectaculosa das *In-*

---

[1] *La Pitié au Moyen Age*, p. 47.

venções eram verdadeiras representações rudimentares; foi entre estes esboços dramaticos que Gil Vicente, na procissão de Corpus Christi nas Caldas em 1504 representou o Milagre de S. Martinho. O gosto d'estas *representações* estava tão arraigado nos costumes populares, que em 1538 o Bispo do Porto não teve outro remedio se não entrar em accordo com a Camara municipal, consentindo que ao passar a procissão pela rua nova *se fizesse hum Auto de alguma historia devota*, estando todos em pé e sem barretes diante do sacramento. D. João III tambem se viu forçado a confirmar este accordo por carta régia ao concelho do Porto, datada de Lisboa, a 8 de Junho de 1538. [1] Para completar o conhecimento d'estes Autos ou representações na procissão de Corpus póde colher-se valiosas informações pelo que resta dos usos populares hespanhoes; n'estas festas de Toledo em 1551, é que o genio dramatico do ourives Lope de Rueda se revelou. A *Mogiganga*, que tambem acompanhava estas procissões em Portugal, é castelhana; a *Tarasca* hespanhola é equivalente á *Serpe*, ou Drago, que acompanhava a *Dama*, que figurava a prostituta do Apocalypse. A palavra *Passo*, significando scena, como a usára Lope de Rueda, apparece no ultimo quartel do seculo XVI designando os Autos, que se acham colligidos no Cancioneiro de D. Maria Anriques. Contra

---

[1] Cartorio da Camara do Porto, *Livro 1.º das Provisões*, fl. 330. Apud Aragão Morato, *Memoria sobre o Theatro portuguez*, p. 69.

estes costumes populares intervieram as prohibições severas das Constituições episcopaes; mas pelo Regimento de 15 de Julho de 1621 se vê que esses Symbolos e Invenções da Procissão de Corpus continuaram a exhibir-se com todas as suas figurações dramaticas tradicionaes. Os dramas hieraticos eram postos fóra da egreja em absoluto, sem a antiga restricção da *licença especial do Ordinario*, como nas Constituições do bispado de Coimbra de 1591; tinham-se tornado uma necessidade social, e n'esse espirito surgiu nos *Côrros* e *Pateos das Comedias* o theatro como uma instituição.

c) Os Côrros e Pateos das Comedias

Reparando para as rubricas que Gil Vicente escreveu no começo de cada um dos seus Autos, vê-se que elles foram representados nos paços do Castello, da Ribeira, de Almeirim, de S. Francisco em Evora, em Coimbra, em Almada, em Thomar, nas Caldas, no convento de Odivellas e no Hospital de Todos os Santos. Por estas indicações se notára que não havia um logar propriamente destinado ás representações scenicas, embora no Auto de *Quem tem farellos?* diga Gil Vicente que o povo lhe puzera este titulo. No Auto de *ElRei Seleuco*, de Camões, vê-se pelo prologo que a representação era feita em um *Pateo* ou Côrro, para divertimento de um particular, que assim regalava os seus amigos. As Comedias representadas diante do povo seriam por Companhias ambulantes de Castelhanos, co-

mo se deprehende da narração da viagem de D. Sebastião ao Algarve; *Comedia de Castelhanos*, lhe chamava a esse theatro ao ár livre, e o nome de *Bogiganga* (de *Mogiganga*) descobre-nos esta corrente. Segundo Rojas, no *Viaje entretenido*, a *Mogiganga* era uma Companhia formada de duas mulheres e cinco ou seis homens, com um repertorio de seis peças, tendo quatro cavalgaduras, duas para levarem os caixões do vestuario, e as outras duas para irem montados revezando-se. Na lingua portugueza a palavra *Cambaleo* tambem accusa a vinda a Portugal d'estas Companhias castelhanas, formadas de uma mulher que canta, e de quatro homens que berram, tendo no repertorio uma comedia, dous autos e tres ou quatro entremezes; demorava-se de ordinario o *Cambaleo* seis dias em cada terra. Era costume em Hespanha fazer-se as representações populares em *Pateos*, ou pequenas praças a que chamamos largos, servindo as janellas das casas circumvisinhas de camarotes para os espectadores. Para vencer os escrupulos da auctoridade ecclesiastica, que condemnava o theatro como divertimento pagão, as Companhias dramaticas foram levadas a offertarem uma parte do rendimento das suas récitas para os hospitaes e instituições de caridade. Isto se deu egualmente em Portugal durante o reinado dos Filippes; deve attribuir-se esta transformação á Italia, onde o improvisador S. Filippe Neri organisára Companhias dramaticas, para com o producto das suas representações accudir aos hospitaes.

As representações de Gil Vicente no Hos-

pital de Todos os Santos, na sumptuosa capella real, foram anteriores a esta influencia; o Hospital real era riquissimamente dotado, e Gil Vicente apenas foi ahi abrilhantar a Capella em uma festa liturgica. Desde 1588 em diante até 1792, vêmos o Hospital de Todos os Santos gosando o privilegio de não deixar representar Comedias sem sua licença prévia, e com direito de receber parte dos proventos que das representações resultassem. Este exclusivismo revela-nos que estava criada uma forte corrente do gosto popular, que convinha explorar caritativamente. Um alvará de Filippe II, de 20 de agosto de 1588, estabelece: «que n'esta cidade de Lisboa, se não possam representar Comedias em geral, nem em particular, senão nos logares que o dito Provedor e officiaes do Hospital assignalarem, e isto por tempo de dous annos sómente, que começarão a correr da data d'este alvará em diante, com declaração que não concederão representar-se as ditas Comedias senão mostrando-lhes, os que as houverem de fazer, licença e approvação dos ministros por quem isto correr, para que não sejam indecentes, nem prejudiciaes aos bons costumes da republica; e o proveito que d'isso resultar se dispenderá em beneficio dos doentes que se curam no dito Hospital.» E' importante este documento; [1] em primeiro logar, mostra-

---

[1] O meu fallecido amigo José Maria Antonio Nogueira, cartorario do Hospital de S. José, achou no archivo d'esta instituição grande parte dos documentos

nos que a reforma feita por Filippe II no theatro portuguez, impondo-lhe o onus philantropico, é a mesma que cinco annos antes fizera em Hespanha, pois no registo do Hospital de Madrid de 11 de Janeiro de 1583 se vê que lhe pertencia a quota das representações dos saltimbancos inglezes; revela-nos a existencia de theatro publico e de representações particulares; dá-nos a conhecer a existencia de locaes fixos para esses espectaculos; confere ao Hospital de Todos os Santos o direito de permittir as recitas e a censura litteraria das Comedias, que tendiam para uma certa desenvoltura, segundo os theologos contemporaneos. Em um outro alvará de 7 de Outubro de 1595, vê-se renovado este privilegio ao Hospital de Todos os Santos por mais dous annos, renovação que se continuaria periodicamente desde 1588. A funcção da Censura dramatica é que passou a ser exercida em 1603 por dois desembargadores do Paço, como uma especie de protecção contra as invasões do elemento clerical.

A terrivel guerra dos Jesuitas contra o Theatro portuguez, deturpado nos seus monumentos nos Indices Expurgatorios, abrangeu tambem o *Pateo das Comedias*, como vamos vêr pelo seguinte facto passado em 1588. Costumava o P.e Ignacio Martins alarmar a cidade de Lisboa, indo pelas ruas tocando

---

que apresentamos, publicando-os no *Jornal do Commercio*, n.os 3736 e seguintes, em Abril de 1866, com o titulo de *Archeologia do Theatro portuguez.*

uma campainha, com uma bandeira negra arvorada, chamando assim as crianças, que seguiam apoz elle para aprenderem o Catechismo da Doutrina christã. Narra o P.e Balthazar Telles, na *Chronica da Companhia:* «Com esta sua soldadesca fazia entradas venturosas, umas vezes contra as *Comedias*, das quaes foi tão perseguidor, por causa das liberdades com que naquelles tempos se faziam estas tam ociosas representações, o que presentindo os Comediantes, usaram da traça de se acolherem a sagrado, fazendo concerto e avença com o Provedor do Hospital, que lhe dariam por cada Comedia um tanto para esmola do Hospital (que o diabo tambem se veste com capa de piedade), pera que lhes déssem franca licença, sem deferir aos embargos que lhes punha o Padre Mestre Ignacio. Bem viu elle a guerra, que com este interesse lhe faziam os seus adversarios, mas não desmaiou com tal invenção, procurou logo contraminal-a, informou-se de quanto podia vir a render aquella promessa, e constando-lhe que seria até cem mil reis, nam lhe pareceu por tam pouco preço perder tam grande victoria; offereceu ao Provedor os cem mil reis, fiado n'aquelle Senhor, cujas partes defendia, que n'aquelle anno os haveria de esmola, e que para os annos seguintes Deus proveria. Voltando a casa com esta confiança, escassamente tinha entrado a portaria, quando um homem desconhecido lhe entregou os cem mil reis em prata, dizendo que certa pessoa lh'os mandava por devaçam, pera elle os empregar no serviço de Deus, como fez, dando-os pera o Hospital, ficando d'esta maneira os pobres

providos, e os Comediantes escusados.» [1] Em outra passagem continúa o chronista da Companhia:

«Já disse, atraz, da grande guerra, que sempre em Lisboa moveu contra os Comediantes, os quaes n'aquelle tempo com representações indecentes profanavam a honestidade portugueza. Haviam elles um dia de sair a primeira vez com uma dança mui lasciva, bem conhecida entre deshonestos, inventada como ensinam graves auctores, dentro do inferno, e até ensinada pelo proprio demonio que até com bailes engana os homens. Tinham os Comediantes lançado bando, e convocado todos os ociosos da cidade (que d'estes ha infinitos em Lisboa) para lhe irem assistir áquella sua diabolica dança. Teve noticia d'isto o Padre Mestre Ignacio, manda logo tocar caixa, faz conduzir sua infantaria e posta toda em ordem, fez marchar para o logar da Comedia, (que era entam em um becco junto da *rua das Arcas*) chega a vanguarda á porta, que logo se lhe rendeu sem resistencia; começa dentro a soar a campainha da Santa Doutrina, e appareceu logo seu estandarte real. — Tinha aquelle dia concorrido infinita gente, pela causa que tenho dito, occupavam o *Pateo* todo, os bancos das varandas á roda aonde costumavam assistir os mais authorisados ouvintes; e tinham os Comediantes chegado ao passo em que no fim da Comedia haviam de representar o en-

---

[1] *Chron. da Companhia,* P. II, liv. 4.º, cap. 48.

tremez da Dança. Ao principio houve reboliço no auditorio, quando ouviram a campainha, e maior ainda quando após ella vêem entrar a *Bandeyra da Doutrina* arvorada entre muytos meninos, que vinham cantando e rompendo caminho por entre grande apertão de povo; ao reboliço da gente se seguiu mayor admiração quando souberam e quando viram que vinha na rectaguarda o Padre Mestre Ignacio, cousa que nada menos esperavam em tal tempo e em tal logar, e suspensos com a novidade do caso, uns se espantavam, outros o extranhavam; o Padre, sem perder ponto, metido no *Pateo*, pondo-se sobre um banco saltou vencedor no mesmo logar aonde os infernaes dançantes começaram seu diabolico Entremez, como se fosse um valente conquistador, que entre as lanças dos defensores saltava venturoso na fortaleza inimiga.» — «Tanto que o Padre Mestre Ignacio appareceu no alto d'aquelle Theatro, e se virou para o povo, se seguiu logo um admiravel silencio e repentina suspensão em todo aquelle grande auditorio; até os mesmos Comediantes, discipulos de Satanaz, ficaram totalmente parados, á vista de tão novo espectaculo, largando-lhe o campo como vencidos e subitamente assombrados das vozes que lhe ouviam, começando: *Pelo signal da santa Cruz*, etc. Rematou-se o fio da doutrina, reprehendeu o Padre com um espirito de Elias aquella profana e deshonesta acção da infernal dança; e concluiu pedindo em altas vozes a Deus misericordia; e finalmente se sahiu victorioso, deixando vencido o inferno, confundidos os Comediantes, e compungidos os

ouvintes, que tornaram da Comedia contrictos, entrando n'ella distrahidos: achando a salvação no logar da perdição e confessando todos que mais tiveram que vêr em um só Padre Mestre Ignacio prégando, que em muitos Comediantes representando.» [1] Ainda não estava creado o regimen policial, e assim qualquer hallucinado seguia o seu impulso espontaneo arrastando a multidão ás cruzadas, ao monachismo e ás grandes carnificinas religiosas.

Embora se não acceite a opinião do chronista P.^e Balthazar Telles sobre a origem do subsidio dado pelo Pateo da *rua das Arcas* ao Hospital de Todos os Santos, o facto que elle aponta é a pagina mais eloquente da acção deleteria que os Jesuitas exerceram no desenvolvimento do Theatro portuguez. A Companhia que representava então no Pateo das Arcas, quando se deu este assalto do celebre jesuita da *Cartilha de Mestre Ignacio*, era essa mesma que já se achava em Portugal depois da perda e derrota de Alcacer-kibir, em 1578. O jesuita P.^e Luiz da Cruz auctor de numerosas Tragicomedias, lamentava a vinda dos actores *italianos* e *hespanhoes* a Portugal, escandalisando-se por não só representarem os homens, como para mais prevaricação as mulheres. Os jesuitas trabalharam para lançar fóra de Portugal estes pobres actores, attribuindo-lhes a decadencia dos cos-

---

[1] *Chronica da Companhia*, P. II, liv. 4.^o, cap. 51, n.^os 5, 7 e 8.

tumes e a corrupção da mocidade. Conta este padre, como um castigo da providencia, a morte de um actor muito celebre que em Portugal enriquecera, e na occasião em que se retirava para a Italia morreu em um naufragio á sahida do Tejo. Acham-se estes dados interessantes no prefacio do livro intitulado *Tragicae Comicaeque Acciones.* [1]

Por carta de 9 de Abril de 1603, Filippe III fez mercê ao Hospital de Todos os Santos, de permittir que logo depois da quaresma se representassem Comedias em Lisboa; a censura dramatica foi delegada a dois Desembargadores do Paço; por esta mesma carta se vê que até então os actores representavam com mascara, e que já era permittido ás mulheres entrarem em scena, como se deduz das palavras: «que os homens que n'ellas entrassem representassem a sua propria figura, e as mulheres do mesmo modo.» Isto é, que não invertessem os sexos, como quando não era permittido ás mulheres representarem. Em 1612, por alvará de 10 de

[1] Transcrevemos as suas palavras: «Et post *cladem africanam,* (1578) venere sœpius ex Italia et Hispania in Lusitaniam. Attulere primo fabulas quas agebant, plenas flagitiis. Agebant non solum mares, sed etiam foeminae. Utrique actione pestilenti. Confluebant data pecunia ad spectaculum adolescentes, allique rationem Lusitanicae verecundiae non habebant. At non defuere, qui rei indignitate permoti, egerunt cum magistratibus, ut ab urbis et oppidis pellerentur. Quin ipsa divina vis acerbo supplicio celeberrimum histrionem occidit. Is pecuniarum plenus, cum navem conscendisset Olissipone, et Italiam cogitaret, in scopulis ad Tagi ostium, tota cum histrionica familia naufragio est extin-

Novembro foi concedido ao Hospital de Todos os Santos este mesmo privilegio, não por tempo de dois annos, mas indefinidamente. Por estas disposições legaes tão frequentes, que se continuaram com relação ao Hospital de Todos os Santos em 1613, 1638, 1743, 1759 e 1762, se vê que a vida da arte dramatica continuou em Portugal depois da morte de Gil Vicente, quando já faltava o favor real de D. João III, do mallogrado princepe D. João e de D. Sebastião. Sem a sumptuosidade da côrte, o Theatro, como expressão da opinião publica, foi procurar o interesse popular.

O mais antigo dos *Pateos das Comedias* é o das *Fangas da Farinha* no local ou largo denominado hoje da Boa Hora, em Lisboa. Em 1588 já não funccionava o *Pateo das Fangas;* pertencendo ao Hospital de Todos os Santos fiscalisar os varios theatros para cobrar a quota parte dos seus rendimentos, não apparece menção d'este, que por certo nenhum meio tinha de eximir-se a um privilegio tão

---

ctus. At cum isti Comœdi intelligerent se pelli, quod mali argumenti dragmata afferrent, in quae bonorum justissima esset querela; finxerunt specie quidem honesta, sed exitu ut apparuit, flagitiosa. Nam ostendebant jussi illa bona, rithmis elegantibus concinata, dabatur propterea facultas ad agendum. Cæterum per intervalla quaedam quasi ludrica parerga proferebant, in quibus impudenta lascivia et tarpitude apparebat. Hinc manavit consuetudo latius, quam retinent Comœdi omnes. Emittunt nos histriones qui propter metum supplicii alicujus, si non dicunt quae religionem offendunt, tamen ridendi gratia: sine pudore personali agunt, quae à bono nomine videri debentur. »

exclusivo. [1] E' esta a opinião do auctor da *Archeologia do Theatro portuguez*, posto que se affirme ter o Pateo das Fangas da Farinha existido até 1633. A antiguidade d'este Pateo leva-nos a inferir que n'elle teriam sido representadas as comedias nacionaes da Eschola de Gil Vicente, taes como as de Chiado e de Prestes, e dos outros auctores da collecção compilada em 1587 por Affonso Lopes, moço da Capella real de Filippe II, que pelo conhe-

---

[1] Na *Pratica de Compadres* Antonio Ribeiro Chiado falla nas *Fangas da Farinha*, mas não allude ao Pateo; os personagens que cita, tambem celebrados por Gil Vicente no *Pranto da Maria Parda*, revelam que o Auto pouco irá além da segunda metade do seculo XVI:

COMP.: Havei á mão um pichel.
CAV.: Quero ver como encaminha.
COMP.: E vá casa da *Byscainha*.
VASCO: Que galante vinhateiro!
Vinho de João Cavalleiro,
este canta a ladainha.
Mas ás *Fangas da Farinha*,
no becco do Chançarel
lá irá o meu pichel.

(*Obras do Chiado*, p. 139.)

N'este mesmo Auto, um personagem empregando a locução *fallar de cadeira*, parece alludir ás representações em amphitheatro, nos versos:

Bem conheço vosso fero.
Prégaes-me de *feteatro*.

(*Ib.*, p. 142.)

cimento do repertorio hieratico de Capella tentava explorar a impressão dos Autos para os Côrros e Pateos.

Com a invasão e occupação dos Filippes, o Theatro nacional soffreu uma forte alteração por falta de escriptores, e pela superioridade das Companhias castelhanas. A esta phase corresponde o apparecimento de um novo Pateo construido por Fernão Dias Latorre, o *Pateo da Bitesga*, cuja escriptura feita com o Hospital de Todos os Santos é datada de 9 de Maio de 1591. N'essa escriptura se obrigava Latorre a construir dois *Pateos* no periodo de um anno; nas clausulas do contracto se descobre a fórma e economia interna do Theatro. Impunha-se como obrigação que os *Pateos fossem cobertos*, o que nos dá a entender que os mais antigos eram ao ár livre, como tambem se usára em Hespanha cobertos accidentalmente por uma lona; que as suas paredes fossem de *alvenaria e pedraria*, d'onde se deduz, que anteriormente eram feitos com madeiramento provisorio. As representações dos *Pateos das Comedias* eram de dia, como se vê pelo assalto do Mestre Ignacio com o Pendão da Santa Doutrina, e como o affirma D. Francisco Manoel de Mello na phrase *comedia á tarde.* Gil Vicente tambem representava de dia, especialmente em festas de capella, e á noite nos serões do paço. A solidez e cobertura exigidas na construcção dos Pateos são o signal de que o divertimento scenico se ia tornar uma instituição social, e que o espectaculo passava a ser nocturno. Na escriptura do *Pateo da Bitesga* exigia-se mais, o apresentarem com o edifi-

cio *as mais achegas necessarias*, que seriam bastidores e guarda-roupa.

Sabe-se que o *Pateo da Bitesga* já funccionava em 11 de Julho de 1594, por isso que pelo registo do Hospital de Todos os Santos se vê n'esta data o seguinte recibo: «*da caixa de Manoel Rodrigues, das Comedias da Bitesga*, 2$230.» Como competia ao Hospital pela escriptura da fundação do Pateo as duas quintas partes do que rendesse, pelo referido recibo vê-se que a récita produzira 5$800 réis, o que era optimo resultado, attendendo-se ao valor da moeda no fim do seculo XVI. Se a este producto do mez de Julho de 1594 ajuntarmos as duas quintas partes dos lucros produzidos em Novembro e Dezembro d'este mesmo anno, e em Janeiro e Fevereiro de 1595 que foram 85$130 réis, vêmos que o producto total foi de 394$480 réis. Basta esta simples indicação da economia do Theatro portuguez no fim de seculo de quinhentos, quando a nação estava enluctada e pobre, para revelar quanto o *Pateo da Bitesga* era frequentado, talvez pela novidade dos seus espectaculos que seriam um ecco dos da côrte de Madrid, ou por esta degradação que hoje observamos em que ha uma avidez de festas e divertimentos quando Portugal se afunda na insolvencia e na sophismação de todas as suas liberdades.

Julga-se que ao *Pateo da Bitesga* tambem fôra dada a denominação de *Pateo da Mouraria*. Não é bem averiguado qual fôsse o Pateo segundo, contractado pela escriptura de 9 de Maio de 1591; temos que seria o *Pateo das Arcas*, embora já alluda a elle o

P.ᵉ Balthazar Telles em 1588, e seria fixado em construcção de alvenaria e coberto, por que o seu primeiro emprezario foi Fernão Dias Latorre. Era este segundo Pateo situado na *rua das Arcas*, a qual ficava no segundo quarteirão da rua Augusta antes do terremoto de 1755. Os moradores da rua das Arcas não gostavam da visinhança do theatro sobre o qual davam as suas janellas, e lançaram-lhe fogo por 1697 a 1698. Por este accidente se vê a prolongada existencia que disfructou o *Pateo das Arcas*, máo grado a «*malevolencia dos visinhos que tinham janellas para o Pateo.*» A sorte d'este theatro tinha de ser gloriosa; no seculo XVII, como veremos, levava a palma a todos os demais. O erudito cartorario do Hospital de S. José, José Maria Antonio Nogueira, nos seus valiosos apontamentos julga ser este Pateo o que tambem apparece com o nome de *Pateo* da *rua* da *Praça da Palha*, situado na freguezia de Santa Justa, de que existem documentos de 1593. Isto justifica a sua construcção pela escriptura de Latorre em 1591. Continuaram estes Pateos no seculo XVII, e por Pateos e barracões do *Bairro Alto*, do *Becco da Comedia*, *Pateo do Patriarcha* e *Salitre* continuou a abrigar-se o theatro nacional, até 1836, em que se deu o seu renascimento iniciado por Garrett.

§ II. Eschola de Gil Vicente em Evora

Os versos que Gil Vicente dirigia ao Conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, filho do Bispo de Evora D. Affonso de Portu-

gal, e a allusão ao personagem castelhano do caso da *Sempre noiva*, mostram-nos que o poeta tambem tinha relações com o poderoso Bispo, a quem D. João II impôz a mitra por ser filho do Marquez de Valença *que nasceu primogenito do primeiro duque de Bragança.* [1] Em casa do opulento prelado o conheceria o poeta Affonso Alvares, que o imitou em differentes Autos hieraticos. Para Evora acompanhou Gil Vicente em 1521 o principe D. João, então em dissidencia com seu pae o rei D. Manoel, e ahi lhe representou a *Comedia de Rubena;* n'esta cidade representou nas festas do casamento do rei em 1526 a *Fragoa de Amor;* ahi pôz em scena em 1533 a *Romagem de Aggravados*, e o *Amadis de Gaula;* e em 1536 a sua ultima composição a *Floresta de enganos*. Tendo ahi sepultado a sua mulher, desejou tambem que por sua morte os filhos lhe trasladassem os restos para Evora. Não admira pois que se prolongasse alli a sua influencia.

1. AFFONSO ALVARES

Escrevendo d'este poeta dramatico, consigna Barbosa Machado o facto: «foi um dos *creados mais estimados* que teve em sua numerosa familia o illustrissimo Bispo de Evora, D. Affonso de Portugal...» Sabendo-se as relações de Gil Vicente com a familia d'este prelado, não é este facto insignificativo

[1] Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 28.

para precisar a caracteristica litteraria de Affonso Alvares. Continúa Barbosa: «foi dotado de um genio facil para a Poesia...»; a esta circumstancia, de improvisador satirico devemos o conhecer alguns traços da sua vida e origem plebea, que o fez comprehender a alma popular. Da *Querella entre o Chiado e Affonso Alvares*, [1] apuram-se curiosos elementos biographicos para melhor se conhecerem os dois poetas eborenses. Transcrevemos das Quintilhas de Antonio Ribeiro Chiado os motejos, que encerram pittorescas realidades; Affonso Alvares era *mulato*, e de infima extracção:

> Eu não sei onde nascete,
> cão, *mulato*, mu, rafeiro...
>
> O quanto que fui sentindo,
> e descobrindo,
> para te dar por retorno;
> *tua mãe esteve em forno!*
> E's tão boçal que me estou rindo
> como soffres tal sojorno.
>
> (*Obr. do Chiado*, p. 190.)
>
> *Quem se mette na farinha*
> *logo fica de outra côr.*
>
> (*Id.*, p. 184.)

Como *mulato*, qualidade em que Chiado insiste acerbamente, o pobre filho da forneira

---

[1] Ms. da Bibliotheca de Evora, c—11, 1—27, que se acha reproduzido nas *Obras do Poeta Chiado*, de p. 171 a 202, edição de Alberto Pimentel, de 1889.

de Evora talvez mesmo não soubesse quem era seu pae; foram obscuros os seus primeiros annos:

Eu te vi já em Arronches
ser cativo de um Sequeira,
e pois que d'esta maneira
ha mister que tu te esconches,
pois que sabes tal manqueira.

Se tu quizesses buscar
tua carta de alforria,
inda tu hoje em dia
te não poderas casar,
se fôra por outra via.

(*Id.*, p. 192.)

A entrada de Affonso Alvares em casa do Bispo de Evora, e a estima que ahi alcançou, servia para a sua libertação da mocidade degradada que ia levando; o Bispo D. Affonso de Portugal falleceu em 1521, e seria talvez por essa circumstancia que se resolveria a deixar Evora e vir para Lisboa exercer as suas lettras como mestre de meninos. Chiado parece alludir a Affonso Alvares envergonhar-se da mãe forneira, e a tel-a desamparado:

Eu bem sei que me entendeis,
e por isso fallo claro,
com medo do *desemparo*
que a outros muitos fazeis.

Affonso Alvares estabelecera familia, casando com a filha de um albardeiro chamado

Pedro Rombo; [1] mas o Chiado, sempre pungente falla-lhe outra vez na côr parda continuada nos filhos:

> Com os diabos armas laços
> cáes em suas armadilhas,
> *nascem-te filhos e filhas,*
> *os machos mulatos baços,*
> *e as femeas são pardilhas.*

Em outras quintilhas, respondendo *a todas as que lhe fez o Chiado*, mostra-se magoado Affonso Alvares dos aggravos do poeta com quem vivera na intimidade, e allude tambem aos filhos que tem:

> Deveras, porém, em rasão
> *ingrato desconhecido,*
> que me achaste percebido
> *sempre com obras de irmão,*
> *mais que de ventre nascido.*
>
> (*Ib.*, p. 198.)

> *Que se não foram filhinhos*
> *e a honra que mantenho,*
> eu te fizera canhenho
> de pernas, mãos e focinho
> pela virtude do Lenho.

A honra que mantinha o mestre de ler Affonso Alvares, seriam as relações com a poderosa familia de Bragança, e a estima dos Conegos de S. Vicente de Fóra, que lhe pediram para que escrevesse um *Auto de Santo*

---

[1] *Bibl. luzit.*, VB.º Antonio Ribeiro Chiado.

Antonio mui contemplativo e gracioso tirado da sua vida. Vê-se que era apreciado pelas suas lettras. O rompimento com o Chiado começou por uma satira com que Affonso Alvares retorquiu sarcasticamente á *Petição* que o frade achando-se preso no convento d'onde fugira, dirigia em quintilhas e sextilhas ao Commissario ou Guardião para que lhe perdoasse o castigo em que estava incurso. No manuscripto da Bibliotheca de Evora traz a rubrica: *Affonso Alvares, mulato, poeta, em nome do Guardião responde ao Chiado*:

> Vosso habito e corôa
> leixastes por cousas vís;
> Deus permittiu e quiz
> *viesse vossa pessôa*
> *a poder de beleguins.*
>
> . . . .
>
> Que ereis tão irregular
> á Ordem de San Francisco,
> que todo o mundo abarrisco
> no dissoluto peccar
> vos tinha por basalisco. [1]

O poeta Chiado foi duro na resposta, sempre em volta da qualidade de *mulato*:

> Affonso Alvares, amigo,
> Muito ha que vol-o digo,
> poupae-me, como o ouro;
> guardar da volta do touro,
> se quereis ter paz commigo.

---

[1] *Obras do Poeta Chiado*, p. 174; estas duas estrophes faltam no texto impresso por Bento José de Sousa Farinha, em 1783, nos *Letreiros muito sentenciosos*, p. 41.

Olhae que *passaes de velho*...

Vós *sois grande prosador*,
a mi *tambem coplador*,
e se botar frade a um cabo,
inda me isenta o diabo
para *homens de vossa côr*.

Em outras de Affonso Alvares em resposta a Chiado, levanta o insulto: (p. 180)

Que não serão parouvelas
que fallas *da minha côr*.

Tu não achas mais em mim
que dar n'esta côr presente,
pois que Deus me fez assi,
e não tão máo como ti
dou-lhe graças de contente.

. . . .

Se tens mais que me accusar
faze feira do que é.
Dá na côr, falla em Guiné,
que eu não t'o posso negar,
pois que de fóra se vê.

O poeta Chiado não tendo mais por onde o agarrar, volta teimosamente á mulatice de Affonso Alvares:

Quem vive *sempre ás escuras*,
como eu nunca me vejo,
não é muito ter despejo
n'estas velhas mataduras.

(*Ib*., p. 183.)

« *Outras, suas, porque lhe disseram que* Affonso Alvares *fazia outras, em que lhe pu-*

nha as mãos.» (p. 185.) Vê-se que terceiros exploravam a veia satirica dos dois poetas, e que formavam collecção, como a que pertenceu a Fernando Vaz Cepa, de Borba, que fôra copiada em Salamanca em 1589. Chiado insiste até ao desespero:

Mas o que eu de ti diria
para acertar sem mentir,
prophetiso que hasde vir
ser mais negro cada dia,
sem o poder encobrir.

Porque certo é para crêr
que quem tem côr de carvão
é signal que o coração
não póde deixar de trazer
de cadella a condição.

E de tão máo *trasfogueiro*
não se tira bom madeiro.

(*Ib.*, p. 186.)

E ainda mais além
que *essa desgraça tem*
de preto; e é a verdade
tão preto da escuridade,
como da virtude áquem.

. . . .

E se daes algum conselho
não é com intenção casta,
e se a côr se vos agasta,
ella tem tal apparelho
que o bem em vêr-vos se afasta.

E eu por fado te dou
seres toda a tua vida
mulato, com vêr perdida
ess'alma que te ficou
sem teres nunca guarida.

. . . .

E que te mais contemplar
fóra *d'esses coiros pretos,*
achará em ti secretos
mui altos para alcançar,
e baixos para decretos.

. . . .

Estes são os mulatos
que procedem de malicia,
casados com sorraticia,
e vivem com seus biocatos,
porque nascem da immundicia.

. . . .

Tinha um pouco de dinheiro
para haver um negro bom,
ouvi de ti bom tom,
e achei-te tanganheiro;
faça-te o diabo bom.

Matraqueando sempre na mesma ideia, chamando-lhe *noite escura*, mal assombrada, e de si mesma escura ainda que faça luar, termina identificando a mordacidade de Affonso Alvares com a sua negrura:

Ladra tanto este cão,
que eu me corro
de o vêr assi ladrar;
se se accende o tição,
em que venha todo o mar
não o poderá apagar.

(*Ib.*, p. 202.)

D'este genio facil para a poesia, como o caracterisa Barbosa Machado, foram as suas manifestações «principalmente na composição de Autos na lingua portugueza, que varias

vezes se representaram no theatro, com geral acclamação dos espectadores.» Os Autos de que ha noticia são o de *Santa Barbara*, que ainda se representa pelas aldeias; o *Auto de Santo Antonio*, que se guarda nas bibliothecas, e os *Autos de San Thiago apostolo*, e *de San Vicente Martyr*, de que não se conhecem exemplares, devido por ventura ás prohibições da censura ecclesiastica.

De todos esses Autos o de *Santa Barbara Virgem e Martyr*, que ainda anda entre os folhetos de cordel na canastra dos cegos, venceu as amputações do Index Expurgatorio. Tal era o poder da sympathia popular. Lê-se no Index de 1624, por D. Fernando Martins Mascarenhas: «No *Auto de Santa Barbara*, impresso em Lisboa por Vicente Alvres, anno 1613, ou em Evora na Officina de Francisco Simões, anno 1615, se advirta que se não hade representar o baptismo da Santa, e se hãode riscar na fol. 3, pag. 1, col. 1, as palavras seguintes: *Baptisar-se-ha S. Barbara e cantarám em louvor de Deus um mote.*»

No Auto, conforme as edições que se seguiram a estas duas, está a scena disposta para o milagre de apparecer a fonte onde a virgem se ha de baptisar. A pobre rubrica está tambem intacta, dando-nos a certeza de termos um Auto genuino de Affonso Alvares. A scena abre com uma vista de campo, no qual estão dois pedreiros fazendo uma Torre com duas janellas; entra Santa Barbara acompanhada de duas Donzellas e pergunta-lhes para quem é aquella morada. Os pedreiros respondem-lhe que seu pae a manda fazer para a encerrar alli; Santa Barbara despede as

Donzellas e faz uma Oração para que Deus faça apparecer logo alli uma fonte para ella se baptisar. Lê-se na rubrica: *Aqui apparece uma fonte*, e vem um Anjo para a mundificar na agua: «*Baptisar-se-ha Santa Barbara, e cantará em louvor de Deus um motete...*»

Depois d'esta canção ao gôsto de Gil Vicente, indicando-se apenas a occasião para o canto, fica á liberdade do actor a escolha da toada de algum romance ao divino ou sequencia ecclesiastica; entra então Dioscoro, pae da santa, a tomar conta do trabalho dos pedreiros, e estranha encontrar sua filha sósinha. Pergunta-lhe a rasão porque mandára fazer tres janellas na Torre, e Barbara responde com o numero mystico do mysterio da trindade. Sahindo a virgem da scena entra um Embaixador do Duque Theodoro com uma mensagem de pedido de casamento; Dioscoro acceita-a, dizendo que vae mandar a resposta ao Duque. «*Aqui se vae o Embaixador, e entram dois Pastores, um chamado Silvino e o outro Guilan.*» Affonso Alvares serve-se da lingua castelhana para os personagens rudes, seguindo a tradição de Gil Vicente, que dizia no *Triumpho do Inverno*: «O Inverno *vem selvagem,—castelhano en su decir.*»

A scena dos Pastores é verdadeiramente rude, sem a ingenuidade vicentina; deitam-se ao pé da fonte, e entra Dioscoro com a filha propondo-lhe o casamento com o Duque Theodoro; Barbara regeita-o, dizendo que está desposada com Jesus. «*Aqui arranca Dioscoro a espada, querendo matar a Santa Barbara, e ella metter-se-ha pelo matto, onde es-*

tão os pastores.» Estes fogem, «*e virá Dioscoro com Santa Barbara pelos cabellos*» ameaçando-a com a espada núa. O Adiantado Marciano acóde, e ambos argumentam com a menina sobre os mysterios do christianismo.[1] «*Aqui levam S. Barbara a açoitar, e se cantará* Domine Jesu Christe, *e emquanto cantarem, virá Santa Barbara com uma vestimenta muito justa a qual trará debaixo dos vestidos cheia de açoite, vindo diante de Marciano.*» O hymno da liturgia era cantado em côro. Na presença de Marciano o pae ameaça-a de a mandar affrontosamente degolar, respondendo ella com inaudita energia. «*Aqui levarão Santa Barbara a martyrisar, e cantarão um Motete, que diz:* In passione posita — *e sahirá Santa Barbara toda chagada com as tetas cortadas.*» Esta figuração era feita por um rapaz com camisa de malha, simulando nudez, como se deprehende da Oração:

Cobri-me, meu Redemptor,
Que não seja escarnecida,
D'aquella gente descrida
Que por vos dar gram louvor
Me fazem trazer despida

«*Aqui vem um Anjo com uma vestidura branca. — Levará o Anjo a Santa Barbara*

---

[1] O nome de *Barbara* na Dialectica scholastica representava mnemonicamente o *1.º Modo em A* dos Syllogismos com *Conclusão universal affirmativa;* d'aqui o intuito mystico da argumentação de Santa Barbara sobre o Mysterio da Trindade.

como que vai a curar e meter-se-ha em uma cortina, e cantarão entretanto.» Os intervallos em que a scena fica deserta são suppridos com musica ecclesiastica, finda a qual volta Santa Barbara a mostrar os peitos que lhe foram cortados. Piedosa ingenuidade:

> Mandaste-me cortar as tetas,
> Vel-as aqui todas sans,
> As carnes brancas, de pretas,
> Tão formosas e louçans
> Como de antes, e mais bellas.

O poeta mulato idealisava as carnes brancas. Apesar de todos estes milagres, Marciano a pedido do pae da santa dá a sentença para que vá a degolar. A Virgem ajoelha fazendo oração, quando um *Anjo cantando* a vem animar para o martyrio. «*Acabada a oração, degolará o Pae a Santa Barbara: e mostrando a cabeça ao povo, dispararão grandes trovões ao pae, e virão os diabos para elle.*» Vê-se que o Auto fôra representado ante o concurso de povo, e que se empregaram *tramoias* ou mechanismos scenicos para os raios, trovoadas e subversão dos diabos. O corpo da santa fica truncado em scena, vindo depois um Ancião pedir ao Adiantado permissão para dar-lhe sepultura. «*Aqui se vae Marciano, como quem vae ouvir o que se passou; e virão quatro Cantores, e levam a enterrar Santa Barbara cantando. E fenece esta obra em louvor de Deus.*»

Comprehende-se por estes grandes effeitos scenicos e patheticas situações dramaticas augmentadas pela emoção religiosa, como este

Auto se tornou tão popular, que ainda se representa nas aldêas do Minho. Lendo-se o *Auto de Santa Barbara*, pela sua estructura e peripecias conhece-se que Affonso Alvares teve diante dos olhos a *Legenda aurea* de Jacob de Voragine; [1] não tendo originalidade

---

[1] Extractamos da Legenda de Santa Barbara todas aquellas partes de que se approveitou Affonso Alvares, metrificando-as servilmente:

«Havia em Nicomedia, no tempo do imperador Maximiano, um pagão chamado Dioscoro, de uma familia distinctissima, que possuia grandes riquezas. Tinha Dioscoro uma filha de extremada formosura, de nome Barbara. O pae amava-a immensamente; e para que ninguem a pudesse vêr, encerrou-a em uma alta Torre, que mandára construir. Barbara, conhecendo desde a mais tenra edade o nada das cousas mundanas, começou a applicar-se á meditação das cousas do céo...» Aqui seguem-se as relações de Barbara com o mystico Origenes, que mandou explicar-lhe o Mysterio da Trindade ou do tritheismo; não foi approveitada esta situação, muito abstracta para um drama popular. «Barbara applicou-se muito á leitura e fez, posto que sem mestre, grandes progressos na sciencia das cousas divinas. Por causa da sua belleza muitos nobres do paiz se apaixonaram por ella, e fallaram ao pae para que a resolvesse a acceitar um marido. O pae indo ter com ella á Torre, buscava decidil-a, dizendo: — Minha filha, poderosos personagens se tem lembrado de ti, declarando que te receberiam em casamento; que tencionas fazer? — Respondeu ao pae, fitando-o severamente: — Pae, não me forceis a tal passo. — Foi-se embora o pae, mandou vir grande numero de operarios, com ordem para construirem uma casa de banhos, e partiu logo para fóra da terra. Barbara desceu da Torre para vêr o que estava feito, e notou que da banda do norte havia sómente duas janellas; disse então para os pedreiros: — Porque fizestes só estas duas janellas? — Vosso pae assim o ordenou, (responderam elles.) Barbara insistiu: — Fazei uma outra janella!

na invenção, tambem não attinge essa expressão natural e sentida do lyrismo de Gil Vicente.

Na falla de um dos Pastores do Auto de Santa Barbara, parece que Affonso Alvares allude á profissão de mestre de lêr e escrever,

---

Os pedreiros replicaram: — Receamos que vosso pae se enfureça contra nós. Tornou ella: — Fazei o que ordeno, porque me entenderei com meu pae para que dê a approvação. Em vista d'isto abriram uma outra janella... Acabada a construcção o pae regressou da viagem, e vendo as trez janellas, perguntou aos pedreiros: — Para que fizestes trez janellas? — Assim o mandou vossa filha!

Disse o pae, inquirindo: — Tú é que mandaste que fizessem as trez janellas? — Fortes razões tive para assim ordenar, respondeu ella; porque trez janellas allumiam o homem completamente. O pae levou-a comsigo para a sala dos banhos: — Dize-me, porque é que trez janellas allumiam mais do que duas? — Respondeu-lhe Barbara: — Ha trez que allumiam o mundo, e que regem o curso das estrellas: O Padre, o Filho e o Espirito santo, que são um em essencia. O pae cheio de colera sacou da espada para a matar; mas a Santa fez oração a Deus, as paredes se abriram, e foi transportada para uma montanha onde estavam dois pastores apascentando seus rebanhos. O pae começou a procural-a, e perguntou aos pastores se tinham visto sua filha. Um dos pastores, vendo quanto o pae vinha furibundo calou-se, porque não sabia onde Barbara estava; o outro apontou com o dedo... O pae dando com ella, arrastou-a pelos cabellos, e carregou-a de algemas. Metteu-a em um carcere com guardas á vista, e foi dar parte ao Proconsul Marciano (*Adiantado*, lhe chama Affonso Alvares.) Quiz o Proconsul que Barbara fosse trazida á sua presença. Logo que a viu ficou assombrado de tamanha belleza, e disse-lhe: — Se te queres salvar sacrifica aos Deuses immortaes; ao contrario, morrerás nos maiores tormentos. Barbara respondeu: — Quero offerecer-me em sacrificio a Jesus

que exercia em Lisboa por 1545; como antigo creado do Bispo de Evora, ao corrente das contas da epacta e das festas moveis, diz:

> No ay fiesta grande ni chica,
> Que yó no sepa por mi fé,
> Muy mejor que el que predica,
> Yo sé *hablar grammatica,*
> Y fuy *mui gran latino,* etc.

O que era a aula de lêr e escrever no seculo XVI poderá inferir-se pela descripção que fez Santos Marrocos depois de 1779: «vejo

---

Christo, meu Deus, que fez os céos e a terra e tudo quanto n'elles se contém. Emquanto aos demonios que tu adoras, disse o propheta: = Têm bocca e não fallam, têm olhos mas não vêem; e como elles são os que lhes prestam culto. = O Proconsul enfurecido mandou que a despissem e a vergalhassem sem piedade. Assim que viu o corpo a escorrer em sangue, mandou que a mettessem na prisão até decidir que tormento lhe infligiria. Por alta noite uma grande claridade circumdou a Martyr, e appareceu-lhe Jesus Christo, que lhe disse: — Coragem, filha minha! grande alegria no céo e na terra haverá no momento do teu martyrio; não temas as ameaças do tyranno; comtigo estarei para preservar-te de todos os males. Sentiu Santa Barbara uma alegria intima com as palavras do Senhor, e de manhã tornou a comparecer na presença do Proconsul, que não vendo o minimo vestigio dos tormentos da véspera, lhe disse: — Olha como os deuses são benignos para ti, como te amam, pois que sararam tuas chagas! Ao que Barbara replicou: — Os teus deuses são como tu, surdos, cegos e mudos; como é que elles me poderiam sarar? Quem me curou foi Jesus Christo, Filho de Deus vivo; mas tu não o conheces porque o teu coração está empedrenido pelo diabo. O Proconsul pinchou como um leão raivoso, mandou que lhe

serem occupadas estas Aulas por homens estupidos e pouco dignos ou decentes, excepto um ou outro, tolhendo a mocidade para nada ser... Pelo que estes mestres, como belfurinheiros com loja de canquilheria, vendem aos discipulos papel, tintas, pennas de escrever e lapis, taboadas, pautas, regras e pastas; fazem imposições mensaes, contribuindo cada um para agua de beber, tendo mais alto preço sendo por um copo, varrer a Eschola, e o mais que omitto; e se alguem quer estar com presumpção de gravidade separado em hũa casa ou quarto particular, e vigiado com mais

---

queimassem as costellas com tições e lhe dessem martelladas na cabeça. A Santa, contemplando o céo, proferia: — Senhor! bem sabeis que eu soffro por vosso amor; não me desampareis. O impio Proconsul mandou que lhe cortassem os peitos. (Situação seguida por Affonso Alvares.) Ella continuava: — Senhor! não me lanceis fóra da vossa presença; não me tireis o Espirito Santo. Mandou o Proconsul que a levassem núa pelas ruas, açoitando-a. Ella exclamava: — Senhor! vós, que sois a minha firmeza, e que cobris o céo de nuvens, cobri o meu corpo para que não esteja exposto aos olhares dos impios. Desceu dos céos um Anjo que lhe lançou uma tunica branca. O Proconsul ordenou que a degolassem; mas o pae lançando mão d'ella levou-a para a montanha. Barbara fez esta oração: — Senhor, Jesus, a quem todas as cousas obedecem! fazei que aquelles que invocarem o vosso nome lembrando-se do meu martyrio alcancem o esquecimento de seus peccados no dia de Juizo. Ouviu logo uma voz do céo, respondendo: — Vem, amada minha! repousa na mansão de meu pae, que está no céo; o que pedes foi concedido. E a Martyr teve a cabeça cortada pelas mãos de seu pae, o qual quando descia a montanha foi derrubado por um raio que o consummiu e nem d'elle deixou resquicios.»

attenção no lêr e escrever, a que se chama *Aula de horas vagas*, satisfará por varios preços. Porém, ainda ao mais pobre da chusma, que no fim do mez não póde contribuir com 120 rs.... lá são remettidos os sapatos do senhor Mestre, e levados pelo pequeno para serem concertados pelo pobre pae; ou qualquer outro traste competente a seu officio.» [1] O poeta Chiado referindo-se á pobreza do seu rival, diz em uma quintilha:

> O' cão, enganado estaes,
> peço-vos me digaes,
> e va-se fallar verdade,
> *fazer da necessidade*
> *virtude*, não m'o louvaes.

Uma vez achada a origem do *Auto de Santa Barbara*, é facil indicar o entrecho dos dois outros *Autos de San Thiago* e *de San Vicente*, actualmente perdidos. Abrindo a *Legenda aurea* encontram-se ahi situações que levantariam um talento dramatico á altura de Shakespeare; a timorata orthodoxia amesquinhava a liberdade inventiva. A lenda do Apostolo San Thiago, segundo Voragine, prestava-se a uma elaboração esthetica grandiosa como a do *Fausto;* o modo como Affonso Alvares a tratou, submisso ao texto da *Legenda aurea*, infere-se pelo Auto de Santa Barbara. Pelo elenco tirado de Voragine, vê-se que o assumpto é mais philosophico do que popu-

---

[1] Apud, *Historia da Universidade de Coimbra* t. III, p. 593.

lar, não achando por isso na tradição hieratica das aldeias a sympathia para o salvar do esquecimento; não tendo sido apontado pelo *Index Expurgatorio* de 1624, o seu desapparecimento só poderá attribuir-se á falta de interesse dramatico. [1]

O *Auto de San Vicente Martyr*, tambem

---

[1] Eis o thema do *Auto de San Thiago Apostolo*, segundo a *Legenda aurea*:

«Prégando San Thiago na Judeia, um Doutor celebre entre os Phariseus, chamado Hermogenes, mandou-lhe o seu discipulo Philetus para convencer San Thiago, em presença dos Judeus, de que era falsa a sua doutrina; porém, San Thiago tendo disputado com elle diante de muitos assistentes, e tendo feito numerosos milagres, Philetus veiu ter com seu mestre Hermogenes, approvando a doutrina de San Thiago, e contando os milagres que tinha visto dava parte da resolução de se fazer discipulo do Apostolo. Encolerisado Hermogenes ligou-o por meio de sortilegios de modo que lhe era impossivel fazer qualquer movimento, e dizia-lhe: — Veremos se o teu San Thiago é capaz de te desamarrar! Philetus mandou um creado avisar o Apostolo do acontecido; o Apostolo enviou-lhe o seu manto, dizendo: — Que pegue n'este manto, e depois diga: = Deus levanta aquelles que baquearam, e liberta os que estão cativos. = E logo que Philetus pegou no manto, ficou livre da prisão em que o retinha a arte magica de Hermogenes, e deu-se pressa em ir ter com San Thiago. Cheio de raiva Hermogenes ajuntou os Demonios para que lhe trouxessem Thiago e Philetus presos pelo pescoço, para d'elles se vingar á vontade. Os demonios voando pelos áres vieram ter com San Thiago, e disseram: — Thiago, Apostolo de Deus! tem piedade de nós, porque estamos a arder antes do nosso tempo ser chegado. E perguntou-lhes Thiago: — Para que vindes ter commigo? — E' porque Hermogenes nos mandou para que te levassemos juntamente com Philetus á sua presença; porém, quando vinhamos ter comtigo, o Anjo do Senhor nos amarrou com vinculos

está perdido; as citações apontadas pelo *Index* de 1624 coincidem com os factos e nomes da *Legenda aurea* de Voragine. Vejamos os córtes infligidos pelo *Index:*

«No *Auto de San Vicente* no titulo se risque *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente Romano.* E na volta, lin. 3. se risque tambem

---

de ferro e tratou-nos cruelmente. Disse-lhes San Thiago:—Voltae áquelle que vos deu ordem de virdes aqui, e trazei-m'o pelo gasganete, mas sem lhe causar mal. Os Diabos foram a Hermogenes, agarraram-n'o, pearam-lhe os pés, amarraram-lhe as mãos atraz das costas, e assim o trouxeram, dizendo: «Para pontualmente cumprir as suas ordens fomos cruelmente maltratados; agora dae-nos o poder de vingarmos sobre elle as tuas e as nossas injurias.

San Thiago replicou:— Elle está nas vossas mãos; bem podeis punil-o. Ao que os Diabos responderam: – Nada podemos; nem mesmo em uma formiga que esteja no teu aposento poderemos tocar. Disse então San Thiago a Philetus:—Jesus Christo nos deixou o preceito de retribuirmos o bem pelo mal! Hermogenes te agrilhôou, solta-o tu. Hermogenes livre das algemas ficou confuso; e disse-lhe o Apostolo: — Estás solto; vae para onde quizeres, porque é contra a nossa doutrina o tirarmos qualquer vingança. Hermogenes retrucou: — Eu conheço o furor dos demonios, e se me não dás qualquer objecto que te pertença elles matamme. San Thiago deu-lhe o seu bastão. Hermogenes quiz queimar todos os seus livros de Magia, e declarou-se discipulo de San Thiago. O Apostolo receando que o cheiro do incendio alarmasse os que não estavam prevenidos, mandou lançar os livros todos ao mar; Hermogenes converteu-se á fé e prégou a palavra de Deus com grande fervor. Notando a mudança de Hermogenes, os Judeus foram ter com San Thiago reprehendendo-o d'elle prégar de Jesus Crucificado; elle lhes provou pelas Escripturas a paixão e divindade de Jesus Christo, e muitos abraçaram a fé.»

Rey dos Gentios. E na lin. 8. onde diz *Daciano Rey*, se risque *Rey* e ponha-se *Presidente do Emperador Diocleciano.*

«Na fol. 6, pag. 1. em o fim da col. 2. no dito de Narquinto se risque *a hum rey tam soberano*, até *sagrado Romano*, inclus.

«Na pag. 2. da mesma fol. 6. em o dito de Bravisco, se risque *de nuestros Dioses*, até *de mui alto merecer.*

«O dito de Narquinto que immediatamente se segue, se risque tudo das palavras *porque ellos* até *y en esto vos condenais*, inclus.

«Na fol. 7. pag. se risquem aquellas palavras, *com que a morte padeçeo*, que estam no dito do Bispo.

«Na mesma fol. 7. pag. 2. onde diz *vaise o Bispo e vem o Pontifice Daciano*, se risque a palavra *Pontifice*, e ponhase, *Presidente.*

«Na fol. 9. pag. 1. col. 2. onde diz, *Al grande Rey Daciano*, diga, *Al Presidente Daciano.*

«E mais abaixo na dita columna em o pregam se risquem as palavras *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente do Emperador Diocleciano.*» [1]

Vê-se que Affonso Alvares seguira a lenda de Voragine, em que Vicente é diacono do Bispo Valerio, sendo ambos presos por ordem do Governador Daciano; Vicente falla com eloquencia, em vez do Bispo, que era tartamudo, e Daciano mandou-o metter a tor-

[1] *Index Expurgatorio* de 1624, p. 207. Não cita a data do Auto, por que andava junto ao *Auto de San Thiago*, ainda em 1639.

mento, dando-se assim largas ao espectaculo da penalidade medieval. Vicente é mettido em uma prisão escura que apparece subitamente illuminada, e em que os Anjos o deitam sobre flores, cantando harmonias suavissimas que os guardas escutavam através das grades. Depois de Vicente ter morrido, Daciano furioso por não lhe ter arrancado um unico gemido, disse: «Fui vencido por elle em vida; veremos se o posso vencer ao menos depois de morto.» — E mandou deitar o cadaver em um escampado para ser devorado pelas feras e aves de rapina. Ainda na morte foi Vicente vencedor, porque veiu um grande côrvo, que dispersou as outras aves carnivoras, ficando em guarda ao corpo do Martyr.

Parece que os Conegos de S. Vicente se lisongearam com este Auto, e pediram a Affonso Alvares que fizesse um outro sobre a Vida de Santo Antonio de Lisboa, que pertencera á sua regra. No frontispicio do *Auto de Santo Antonio* se lê: *Feito — a pedimento dos muy honrados e virtuosos Conegos de S. Vicente.* Tivesse Affonso Alvares mais liberdade de espirito, ou um pouco mais de talento, que suppre a sciencia, que elle daria uma verdadeira expressão poetica ás grandes lendas do christianismo. O facto de tomar a invenção dramatica do rico manancial da *Legenda aurea* patentea-nos uma certa intuição artistica. O *Auto de Santo Antonio* tambem levou algumas unhadas no Index de 1624; ahi se lê: «AFFONSO ALVARES. — No seu *Auto de Santo Antonio*, impresso em Lisboa, anno 1613, por Vicente Alvares, ou em Evora em casa de Francisco Simões, anno 1615, fol.

5. pag. 2. col. 2. se risquem as palavras *Pezar de São Sardonino* no dito de Satanaz. E na ultima folha do mesmo Auto se risque, *Alevante-se o menino morto*, até ás palavras *Não me heide apartar*, inclus.»

Para a elaboração do *Auto de Santo Antonio* tinha Affonso Alvares as lendas da credulidade popular, muito poeticas e grandiosas como a da evocação do morto que no meio da multidão declara quem o matou, salvando assim o innocente que iam executar. Em um Manuscripto da Bibliotheca publica de Lisboa, dos fins do seculo XV, vem a Vida de Santo Antonio em uma redacção da segunda metade do seculo XIV, em toda a sua ingenuidade primitiva; [1] d'ella transcrevemos o milagre do Menino, que Affonso Alvares introduziu e deturpou no seu Auto:

«Em na cidade de lixboa, huum filho de huma irmãa de sancto antonio que averia cinquo anos, indo a folgar com outros moços aa Ribeira do mar entrando em huma barquazinha todos, trastornousse a barqua e outros sabendo nadar sairomse a ribeira. E aquele mocinho nom sabia nadar que non era de hidade pera ello, e afogousse. E depois de tres oras foy a madre de aquele moço e tomou o filho morto que ho aviam tirado huuns pescadores. E o padre quiz aa o enter-

---

[1] Ms. illuminado, Cod. n.º 94; tem 256 fl. de pergaminho numeradas na frente. Lê-se *in fine*, a data de 1470. A fl. 11 começa-se a Vida de Santo Antonio. No *Boletim dos Architectos civis e Archeologos portuguezes*, n.º 3 e 4 (1895) vem uma noticia e transcripções d'este precioso codice por Gabriel Pereira.

rar. E a madre dizia: Ou me leixade com elle. Ou me enterrade com elle; e tornandosse ella a sancto Antonio disselhe: Oo Irmãao meu. E sse tu aos estranhos eras piadoso, por ventura serás cruell a tua Irmãa. Sey tu agora piadoso a mym e torname o meu filho. Ca eu te prometo de o dar a tua hordem ao serviço de Deus. E logo se o moço levantou sãao e salluo. E a madre cumprindo o voto, o moço persseuerou e acabou sanctamente em na hordem.» (Fl. 105.)

Como se lê n'esta Vida «sancto antonio era canonico em aquelle moesteiro de sancta cruz. E era chamado fernam martiz. E cobiçando e auemdo desejo de marteiro a exemplo de aquelles sanctos fraires que foram marterezados em marrocos, entrou em aquesta hordem dos fraires menores aos vimte e cinquo de sua ydade e viueu dez anos em a hordem...» (Fl. 11.) Isto explica os motivos porque os Conegos de S. Vicente encommendaram a Affonso Alvares este Auto; o assumpto tem sido tratado na fórma dramatica por differentes poetas, até ao nosso tempo e ainda não decaíu da sympathia popular.

O Auto começa pelo prologo de um Villão, que vem á festa de Santo Antonio dos pescadores de Alfama:

> E venho de Camarate
>   cá logo só para vêr;
>   porque lá ouvi dizer
>   que vae cá muy gram debate
>   de grande festa e prazer.
> Por amor d'aquella fama
>   dizem que sobre perfia,
>   que os pescadores de Alfama
>   ordenam grande folia.

E o mordomo por dar
materia a estes rapagões,
quiz-me logo emprazar
para eu desafiar
a cantar e a bailar
os chefres dos foliões.
E bofas s'eu começar
vós vereis n'este terreiro
espadaçar hum pandeiro
e dar a bolta no ar;
que digaes ha mais andar
o deicho he o tamborileiro.

Canta com o pandeiro:

N'esta pedra rejo
Margueda bem te vejo.

Torna de chacota:

Tirade mana este cordão
que mataes, ay que cortaes
per metade do coiraçam.

No *Auto de Santo Antonio* refere-se ao tempo da peste:

E sabei que ouvi dizer
a Maria Annes de Crença
que lhe veio a adoecer
seu filho para morrer
d'este *mal de pestilença.*

. . . .

E por estas cousas taes
vem a *rigorosa peste*
e estes *tremores taes*
por que bem o conheçaes,
que hum açoute como este
vem pelos males que obraes.

Póde fixar-se a composição do *Auto de Santo Antonio* no anno de 1531; como vimos, o poeta refere-se á simultaneidade da peste com os tremores de terra. Foi grande o terremoto de 26 de Janeiro de 1531, que derrubou cêrca de mil e quinhentas casas; em carta de 28 de Dezembro escripta de Lavradio, concede D. João III, que a Camara por causa do impedimento da peste escolhesse fóra de Lisboa logar conveniente em que podésse effectuar as suas sessões. [1]

Passado o prologo, o Auto é pobre de assumpto; começa entre o pae e a mãe do Santo um dialogo, em que se trata da sua entrada para o Mosteiro de S. Vicente; ha a parte espectaculosa de lhe lançarem o habito com os ritos dos Regrantes; depois vem a conversa com os Frades franciscanos cuja pobreza seduz o joven regrante; e por ultimo a scena dos aldeãos que trazem o filho morto para o Santo resuscitar, mas é uma situação em que Affonso Alvares introduziu um elemento comico disparatado e sem poesia. Tambem ha uma tentação em que o Diabo se aproveita do somno do Santo e o apparecimento do Anjo que repelle o Diabo. Termina com uma oração liturgica: « *Vão-se cantando:* Benedictus Dominus Deus Israel. » Isto nos leva a inferir que fôra representado na egreja.

Affonso Alvares, embora dotado de veia satirica, não possuia o sentimento poetico;

---

[1] Freire de Oliveira, *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa,* t. I, p. 472, nota.

tendo elementos magnificos de idealisação na lenda de Santo Antonio, serviu-se das situações menos dramaticas metrificando-as frouxamente. Nos cantos populares acham-se scenas altamente patheticas, da vida do Santo, que ainda hoje representadas dariam vivissimas emoções:

Pelas ruas de Lisboa passa o cortejo da Justiça, que leva a enforcar um homem accusado do crime de morte; o Meirinho solta o

Pregão:

Vae morrer morte pr'a sempre
Quem por sua mesma mão
Um innocente matou
Sem mais quê, nem mais rasão.

SANTO ANTONIO *(apparecendo subitamente):*

Oh senhores da Justiça,
Oh senhores do altar
Da parte de Deus vos digo
Um justo ides matar!
Justiças! eu vos requeiro,
Que d'aqui não andeis mais;
Que se encontrará sem culpa
Esse homem que levaes.

O JUIZ: Este matou; tem sentença;
Vae por ella já morrer;
Testemunhas lo juraram;
Aqui elle o enterrou,
N'este cerrado visinho
Hu lo morto se encontrou.

S.[to] ANT.[o]: Los vivos juraram falso;
Lo morto... vamos a vêr...
Vinde commigo, senhores,
A dentro d'este cerrado,
Que fallará como vivo
Lo morto hi enterrado.

Todos vão com SANTO ANTONIO, *que diz:*

Da parte de Deus, oh morto,
Pelo Deus que te creou,
Alevanta-te d'ahi,
E dize quem te matou!

O MORTO *(alevanta-se e falla):*

Esse homem que ahi vejo
Não fez crime, nem peccou;
Não me tirou elle a vida,
Minha vida não tirou.
Quem me matou ahi vae,
Mas foi outro, que não elle;
Quer Deus que eu só diga isto,
E lo crime não revele.

TODOS, *menos um:*

Oh gram milagre evidente!
Diga-se já a El Rei;
Não morra um innocente!

MENSAGEIRO, *com as ordens reaes:*

Soltem-no já d'essas cordas,
Soltem-m'o, deixem-no ir!

O PRESO, *ajoelhando a chorar:*

Oh meu bom, rev'rendo Padre,
Dizei d'hu e quem sejaes?
Quero beijar-vol-os pés,
Já que não sirvo p'ra mais.

S.to ANT.o: Sou vosso filho Antonio,
Deitae-me a vossa benção,
Quero-m'ir para Italia,
Acabar o meu sermão. [1]

---

[1] *Romanceiro do Archipelago da Madeira,* p. 25 a 27. Funchal, 1880. (Collecção valiosissima publicada pelo Dr. Alvaro Rodrigues de Azevedo.) Na tradição popular de Lisboa ouvimos esta mesma situação.

Porque não mergulhou Affonso Alvares n'este oceano de poesia? A sua situação de mestre de lêr e escrever, que procurava approximar-se das pessoas eruditas e se comprazia a citar a poesia italiana, explica-nos como se afastou do sentimento popular. [1]

---

[1] Consignamos aqui a parte bibliographica dos Autos e outras composições d'este escriptor:

Auto de Santa Barbara Virgem e Martyr, por Affonso Alvares. Lisboa, Imprensa de Vicente Alvares. Lisboa, 1613. In-4.º

— Id. Evora, por Francisco Simões, 1615. In-4.º

— *Obra da Vida da Bemaventurada Santa Barbara Virgem e Martyr, filha de Dioscoro Gentio.* Em o qual estão as figuras que no começo da obra se seguem. Em Lisboa, por Domingos Carneiro. Anno 1668. In-4.º de 12 fl. não numeradas, a 2 columnas, com grav. em madeira sobre o titulo. (Cat. Palha, n.º 1203.)

— Lisboa, 1748. In-4.º (Um exemplar na Torre do Tombo.)

— Lisboa, 1752. In-4.º *(Ibid.)*

— Porto, 1790. In-4.º

— Porto, 1860. In-4.º

— Porto, 1877. In-4.º (Na Collec. Cruz Coutinho.)

Auto de San Thiago Apostolo, por Affonso Alvares. Lisboa, por Antonio Alvares. Lisboa, 1639. In-4.º

Auto de San Vicente Martyr. (No mesmo folheto.)

Auto de San Vicente. (Emendado no *Index Expurgatorio* de 1624.) Anterior a esta data.

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Lisboa, Impr. por Antonio Alvares. Lisboa, 1613. In-4.º

— Id. Evora, por Francisco Simões. 1615. In-4.º

— Id. Lisboa, por Antonio Alvares. 1639. In-4.º

— Id. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1659. In-4.º

— Id. Evora. 1719. (Cat. Merelo n.º 8425.)

— Lisboa.—Feyto por Affonso Alvares, a pedimento dos muy honrados e virtuosos Conegos de S. Vicente: muy contemplativo, em parte muy gracioso, tirado

2. ANTONIO RIBEIRO CHIADO

Para collocar em fóco este gracioso poeta dramatico, que foi frade franciscano, *bargante, dizidor*, conhecidissimo no seculo XVI pela alcunha de *Poeta Chiado*, basta transcrever as duas referencias honrosas que á sua veia sarcastica fizeram Luiz de Camões e Jorge Ferreira de Vasconcellos. Não carecia de mais para a sua immortalidade. No Prologo scenico do *Auto de El Rei Seleuco*, quando conversam o Escudeiro Ambrosio com o seu visinho Martim Chinchorro, o dono da casa pergunta ao Moço Lançarote se tardarão muito as figuras, que se estão ataviando, para entrar no Auto. A resposta do moço é ironica:

«Moç.: Parece-me, senhor, que antes que amanheça começarão.

---

da sua mesma vida. Na Officina de Bernardo da Costa Carvalho. Anno 1719. In-4.º de 7 fl. não numeradas, a 2 columnas, com vinheta sobre o titulo. (Cat. Palha, n.º 1204.)

— Id. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. 1761. In-4.º de 15 pag. a 2 col. com gravura em madeira sobre o titulo. (*Cat. Palha*, n.º 1205.)

COMPOSIÇÕES SATIRICAS

Resposta feita a uma Petiçam que fez Antonio Ribeiro Chiado ao Commissario Geral de San Francisco. Lisboa, por Antonio Alvares. 1602. In-4.º (Existiu

AMBROS.: Oh que salgado moço! Zombas de mim? Vem cá; d'onde és natural?

MOÇ.: D'onde quer que me acho.

AMBROS.: Pergunto-te onde nascestes?

MOÇ.: Nas mãos das parteiras.

AMBROS.: Em que terra?

MOÇ.: Toda a terra é uma! E mais, eu nasci em casa assobradada, barrida d'aquella hora, que não havia palmo de terra n'ella.

MARTIM: Bem barrido de vergonha, que tu me pareces. Dize, cujo filho és? E' para vêr com que disparate respondes.

MOÇ.: A fallar a verdade, parece-me a mim, que eu sou filho de um meu tio.

MART.: Vem cá; de teu tio? E isso, como?

MOÇ.: Como isto, senhor, é adivinhação, que vossas mercês não entendem. Meu pay era Clerigo, e os Clerigos sempre chamam aos filhos sobrinhos; e d'aqui me ficou a mim ser filho de meu tio.

---

uma edição mais antiga na Bibliotheca real, junta com a *Petição* de Chiado, sem data e em lettra quadrada.)

— *Resposta de Affonso Alvares em nome do Commissayro.* (Na edição de Sousa Farinha dos *Letreyros muito sentenciosos,* de 1783.)

Affonso Alvares, mulato, poeta, em nome do Guardião responde ao Chiado preso. (No Ms. da Bibliotheca de Evora, de 1589, e impressa nas *Obras do Poeta Chiado,* de 1889, pag. 174.)

Quintilhas de Affonso Alvares *em resposta ao Chiado, e começam na maneira seguinte:* Reverendo Frei Chiado, etc.

Resposta de Affonso Alvares a todas as que lhe fez o Chiado. (Ms. de Evora reproduzido na edição de Lisboa de 1889 das Obras do poeta Chiado, pag. 180 e 195.)

MART.: Ora, te digo que és gracioso. Senhor, *(para Ambrosio)* d'onde houveste este?

ESCUD.: Aqui me veiu ás mãos sem piós, nem nada; e eu por gracioso o tomei; e mais, tem outra cousa: que *hũa trova fal-a tão bem* como vós, ou como eu, ou *como o Chiado.*»

E' possivel que este papel do moço Lançarote fosse representado no Côrro particular em casa de Estacio da Fonseca pelo proprio Chiado; mas o que aqui nos fere a curiosidade é o termo de comparação, em que a graça do *Chiado* era já reconhecida unanimemente.

Pela sua parte, Jorge Ferreira de Vasconcellos, que imprimiu o mais accentuado nacionalismo á linguagem das suas comedias, cita uns versos do Chiado, e exalta a sua veia sarcastica. Na scena 2.ª do Acto IV da *Aulegraphia*, em que o castelhano Xarales é chasqueado, vem essa excepcional referencia:

«XARALES: A lo menos, no soy tan necio como vosotros.

D. GALINDO:

> Ah deshumana cegueira,
> que trago os olhos quebrados
> quebrados para cobrar
> todos os gostos passados.

XARALES: Tomá por allá; que concierto de razones!

D. RICARDO: Isso he vosso?

D. GALINDO: Senhor, não. He do escudeiro *Chiado.*

D. RICARDO: *Em algumas cousas teve vêa esse escudeiro.*

GERMINIO: Estes *nomeam hum escudeiro* como os Judeus nomeavam Samaritano; *como que não procedessem muytos de mais baixos troncos.*» [1]

Como se vê d'esta scena, D. Galindo applica ao castelhano Xarales, em tom epigrammatico uma quadra de Chiado, ao qual dá o qualificativo de Escudeiro; D. Ricardo ouvindo citar o nome de Chiado, reconhece-lhe a veia satirica, e repete ainda o tratamento, contra o qual Germinio protesta em um mordente áparte pela sem cerimonia com que *nomeam escudeiro* um de infimo nascimento, o que não é para admirar «*como se não procedessem muitos de mais baixos troncos.*» Esta passagem esclarece-se pelos versos satiricos que escreveu Affonso Alvares contra o Poeta Chiado, e que deveriam ser conhecidos por Jorge Ferreira, visto a notoriedade da pugna entre os dois. Nas *Quintilhas em resposta ao Chiado*, diz Affonso Alvares, assoalhando a sua baixa origem:

> *Nasceste de regateira*
> *e teu pae lançava solas:*
> d'onde aprendeste parolas
> e os anexins da ribeira,
> de que cá tinhas escolas. [2]

A esta zargunchada respondeu o Chiado alludindo á mãe de Affonso Alvares, que era

[1] *Aulegraphia*, fl. 126. Ed. 1619.

[2] Nas *Obras do Poeta Chiado*, p. 182.

forneira, e com desdem faz-se valer pelas qualidades que possue:

Nunca achei quem se perdeu,
nem perdi quem não achou;
nem busco quem se gerou
no ventre d'onde nasceu;
assi proprio como eu sou,
de maneira
que ultimo e verdadeiro
é saber por onde vou.

(*Obr.*, p. 183.)

. . . .

O' ladrão, fazes-te grave,
escondes teu centafolho;
vês-me o argueiro no olho,
e no teu não vês a trave!
Deita as barbas em remolho.

Eu não sei onde nasceste
cão, mulato, mu, rafeiro!

(*Ib.*, p. 189.)

Retorquindo ás sangrentas chufas do Chiado, torna o *mulato* Affonso Alvares a referir-se á pobreza do seu nascimento:

Eu li, creio que no Dante,
os filhos dos generosos
serem muito cubiçosos
de passar o risco ávante
nos habitos virtuosos.

E diz mais: *Não póde ser*
que os de ruim villão
deixem de mostrar quem são:
que ninguem póde fazer
de vil raposo leão.

Assi que de sapateiro
não póde vir cavalleiro;
nem de regateira pobre
póde nascer filho nobre.

E por tanto, não é bem
que eu, nem vós, nem ninguem,
finjamos com gravidade
negando a propriedade
das entrelinhas que tem.

(*Ib.*, p. 195.)

Que *nunca cosi correa,*
nem menos lancei tacão.
Faço obras do que são,
e a côr não me desfeia
minha honra e discrição.

(*Ib.*, p. 197.)

Affonso Alvares chasquea-o por elle querer encobrir sua baixa origem com o habito monachal, e ao mesmo tempo allude ás relações intimas como de irmãos, que tiveram na mocidade:

Porque, se vos enganaes
com ter a roupa comprida,
com isso não me fartaes,
que o que jaz n'ella mettida
quero que m'o digaes.

. . . .

Deveras, porém, em rasão
ingrato desconhecido,
que me achaste percebido
sempre com obras de irmão,
mais que de ventre nascido.

E, porém, *se tu praguejas*
da mãe que te trouxe em si,
como não dirás de mi?
Mas já sei que são invejas,
que o mundo sabe de ti.

(*Ib.*, p. 198.)

Esta amisade a que allude Affonso Alvares dataria dos primeiros annos, quando, ambos pobres, viveram em Evora; o creado do Bispo D. Affonso de Portugal achava-se então em uma situação favoravel para fazer qualquer beneficio ao filho da regateira e do sapateiro dos suburbios de Evora, que era mais novo. Antonio Ribeiro, pela sua vivacidade foi admittido logo desde criança no Convento de S. Francisco, de Evora, servindo como donato e cursando as aulas de humanidades até á theologia. Esta situação de domesticidade é-nos explicada com o que então se passava com Fernão de Oliveira, o celebre grammatico, que aos outo annos de edade vivia tambem no convento de S. Domingos, de Evora, onde, terminados os estudos tomou o habito. Ha uma certa analogia na vida aventurosa d'estes dois escriptores quinhentistas; ambos fugiram dos seus conventos, andaram pelo estrangeiro, deixaram os habitos e tornaram-se afamados pela cultura litteraria.

Antonio Ribeiro, professou no Convento de S. Francisco, de Evora, ainda muito novo, [1] logo que terminou os estudos theologicos; os

[1] D'aqui a invalidação dos votos, quando posteriormente se desfradou, como diz Barbosa Machado.

seus talentos, á falta de nascimento ou meios economicos, davam-lhe franco accesso na ordem. Pelas *Quintilhas* de Affonso Alvares, sabe-se que professára recebendo o nome de Fr. Antonio do Espirito Santo:

> *Chamas-te de Espirito Santo*
> tão fóra de nunca o ter!
> Por que *quem tal nome quer*
> *hade ser santo: por tanto,*
> *a ti não póde caber.*
>
> (*Ib.*, p. 181.)

Com o seu genio inventivo e irrequieto Fr. Antonio do Espirito Santo não se podia conformar com a monotonia e estupidez claustral; a vida repousada desenvolveu-lhe a irritabilidade nervosa, e distrahia-se fingindo varios personagens na voz e nos typos. O filho da regateira dos suburbios de Evora reapparecia debaixo do habito, que o abafava. Os Padres Mestres não gostavam d'essas irreverencias, e apertaram-lhe a disciplina; o joven franciscano, obedecendo ao temperamento que o arrastava á vida airada de *goliardo* e de *estudante pobre* fugiu um bello dia do Convento, e veiu para Lisboa. Foi exactamente o que no Convento de S. Domingos fez Fernão de Oliveira, que veiu para Lisboa, onde dava lições, fugindo depois para Inglaterra. [1] Da indisciplina moral de Fr. Antonio do Espirito Santo, que em Lisboa veiu

---

[1] Sobre a biographia d'este illustre grammatico vid. *Historia da Universidade de Coimbra*, t. II. pag. 161 a 183.

a ter a alcunha de Chiado, escreve o seu antigo companheiro Affonso Alvares:

Mas tu, que, velhaco velho,
por bolires *c'o trebelho,*
foges pela contra-mina,
e pois te dão deciprina,
porque tomas máo consêlho;

Não vês tu que San Francisco
faz Regra da abstinencia,
pobreza e obediencia,
e disse: — Matae o viço
da carne com penitencia? —

E tu queres ser rufião,
e beber, como francez,
e comer, como allemão,
e *fallar velha* e *villão,*
e dar aos Frades máo mez!

(*Ib.*, p. 180.)

. . . .

Que não mereces de estar
n'esse habito virtuoso;
pois és tão máo e vicioso,
que o bom que te conversar
tu o farás duvidoso.

. . . .

Fizeste cá mil façanhas,
como o seu a seus donos;
para frade mal te amanhas,
porque com tuas más manhas
deixaste mil fanchonos.

Olha que em habito estás
que nunca mereceste,
onde mil bens acharás;
e porém não o serás,
porque tu sempre te deste
a cousas torpes e más.

(*Ib.*, p. 181.)

Em *uma antiga noticia*, que Cunha Rivara leu e cita, o motivo porque o poeta fugira do Convento de S. Francisco fôra para *usar da sua condição*, isto é o seu talento de imitação de vozes e typos, e o fazer trebelhos. Fugia-lhe o pé para o enxurro. Transcrevemos as palavras de Rivara: «N'uma antiga noticia manuscripta lêmos, que elle quando frade era *bargante, dizidor, poeta;* e que para usar da sua condição *fugiu do mosteiro*, e *andando fóra alguns dias* foi preso e penitenciado no aljube, d'onde escreveu ao seu prelado uma Carta em verso.» (*Panorama*, vol. IV, p. 406.)

D'esta primeira prisão no aljube falla o seu rival Affonso Alvares, quando lhe diz: «Foges pela contra-mina—e pois te dão deciprina.» Isto explica o *alguns dias* da ausencia; depois ao cheiro da azevia de Lisboa é que fez a fuga decidida, deixando o habito e entregando-se á vida airada por muitos annos, até que por ordem do Geral dos Franciscanos foi preso por beleguins. A esta segunda prisão, de que resultou o ser posto fóra da ordem por annullação dos votos, allude Affonso Alvares:

> Mas, *vós, vinte annos a eito*
> *non habens memoriam nobis,*
> vivestes por ruim geito,
> e diz cá o nosso direito,
> *flagelum dabitur vobis.*
>
> Vosso habito e corôa,
> leixastes por cousas vís;
> Deus permittiu e quiz
> *viesse vossa pessoa*
> *a poder de beleguins.*

Por que a vida soberana
trocastes pela mundana,
e *como ovelha fugida,*
já de vós mui esquecida
vos tornei a esta cabana,
por que não fosses perdida.

(*Ib.*, p. 174.)

No Manuscripto da Bibliotheca de Evora (c-11; 1-37, a fl. 171) vem como rubrica explicativa dos versos que mandou ao Guardião essa antiga Noticia: « *O Chiado foi frade de S. Francisco em Lisboa; era bargante, dizidor, poeta, etc; e para usar de sua condição fugiu do mosteiro, e andando fóra alguns dias foi preso e penitenciado pelo Guardião, em o aljube, d'onde compôz os versos seguintes, e os mandou ao seu Guardião.* »

A ausencia de *alguns dias* fóra do convento deu-se em Evora, onde foi penitenciado no aljube; depois é que foi a fuga para Lisboa, como diz Affonso Alvares:

O respeito da pessoa
se ausentou do mosteiro
por se tornar ao cheiro
d'azevia de Lisboa,
manha de gran calaceiro.

(*Ib.*, p. 196.)

A fuga seria para Lisboa, embora o poeta dê a entender que andára tambem por terras de Hespanha, em um dos seus *Letreiros muito sentenciosos:* [1]

[1] A edição de Sousa Farinha, de 1783, diz no rosto: « *copiada fielmente de outra mais antiga* do

Em uma sé da nossa Hespanha
correndo as estações
topei com uma pedra estranha,
a qual nunca vi tamanha,
pósta sobre dois leões.

. . . .

Em outra cidade afamada
entrando n'um gram mosteiro,
assim logo á entrada
estava uma campa honrada...

(*Ib.*, p. 219.)

Temos que viera primeiramente para Lisboa, onde se fez conhecido de 1546 a 1554 pelo seu talento de *dizidor*, e pela vida de *bargante*. Foi n'estas datas que o citaram como ainda novo e muito gracioso Camões e Jorge Ferreira. Affonso Alvares pinta-lhe a vida dissoluta antes de ser preso em Lisboa por ordem do Geral de S. Francisco:

Tu bebeste no ribeiro
do *rio de Palhavan*,
por seres chocarreiro,
que não tens virtude san,
velhaco Frei malhadeiro.

Como este rio é mais conhecido pelo nome de *Sete-rios*, porventura quereria alludir aos sete peccados mortaes a que se entregava o frade. Continúa a retratal-o o seu conterraneo referindo-se ao uso do habito clerical:

---

que aquella que dá noticia a nossa Bibliotheca.» Sendo esta de 1602, segue-se que o texto adoptado de Farinha é do folheto do seculo XVI, semigotico, sem data.

E quem te vir capello
cuidará que és capellão,
sendo tão fóra de sel-o,
quanto fóra estás de tel-o
e tornar a perfeição.

E fallas em gratis-data,
sendo tu tão fóra d'ella!
Que do que foge da cella
gratis-data não se acata,
por que não se espera tel-a.

. . . .

E tu és Frei Matulão,
badallo de companario,
natural escorpião,
que afagas bem com doairo,
e mordes o coração.

Velhaco és comulgado,
levita frei maricote,
regateiro mal creado,
que consentiste em peccado
em trajos de sacerdote.

Que te acham em San Gião
em casa de *regateiras*
e de p . . . taverneiras
onde tu és mexilhão.

Em tua filosomia
julgará quem fôr discreto,
que és ladrão encoberto
mais máo do que és descoberto.

Bargante, nono *Chiado,*
que sempre estás refolhado
de tredoro, malicioso...

Aqui nos apparece o Frei Antonio do Espirito Santo, o *grande grosador*, bargante ap-

pellidado pela alcunha de *Chiado*. Em outras *Quintilhas*, Affonso Alvares pica-o, empregando maliciosamente o verbo *chiar*:

> E se quizeres fallar,
> hei-te-de contrariar;
> por isso olha por ti,
> que como te ouvi *chiar*
> hei te logo de açamar
> com o mais que não screvi.
>
> (*Ib.*, p. 182.)

Na noticia escripta por Cunha Rivara, vem: «A alcunha de *Chiado* veiu ao nosso poeta do logar da sua habitação em Lisboa...» Repete a tradição transmittida por Barbosa. Como esta designação não apparece no seculo XVI dada á *Calçada de Paio de Novaes*, não se póde inferir que o poeta é que déra o nome á rua; é ainda usual coexistir em Lisboa o nome official das ruas a par do nome vulgar, que se torna exclusivo. [1] O que se infere d'este appellido é que

[1] Pelos documentos que relatam o estabelecimento da Congregação do Oratorio em 1668 no local da egreja e hospicio do Espirito Santo da Pedreira ao fundo do Chiado, póde-se formar ideia da topographia d'este local. Essa egreja, segundo documentos de 1279, fôra fundada *na Rua dos Fornos onde se chama a Pidreira;* fez-se-lhe uma reconstrucção com trez naves de 1514 a 1516; foi doada por D. João III aos Jesuitas por carta de 10 de Outubro de 1547. Os Jesuitas não acharam o local bom para se desenvolverem e não entraram na posse. Escreve o P.e Vicente em uma pequena memoria historica: «O local do Espirito Santo era todo circumdado de muitas ruas estreitas e im-

n'esses *vinte annos a eito* em que elle viveu fóra do habito e corôa, morou na mesma rua, que para elle tinha a conveniencia de estar perto do *Pateo das Fangas da Farinha*. Affonso Alvares descreve a vida do frade bargante e dizidor:

Porque *ereis tão conhecido*
por sacerdote perdido
com fama de gracioso,
sem graça de virtuoso,
que era mal serdes soffrido
sem castigo rigoroso.

. . . .

Mas com vida viciosa
e com lingua mundanosa,
já pertinaz nos peccados,
não vos lembrando cuidados
da vida religiosa.

. . . .

Que não ficava serão
onde vós, Frei mexilhão,

---

mundas; e mesmo no *Chiado, onde era a actual egreja,* havia uma calçada ingreme, chamada de *Paio de Novaes,* tão estreita, que por varios casos ali occorridos, se lhe mandou pôr no cimo um marco com a seguinte lenda: = *Manda El Rei, que a carruagem, que vem de baixo, páre á de cima.* = Em taes circumstancias, como se podia em tanto trabalho gosar saude em casa tão mal construida — cercada de ruas tortuosas, estreitas e immundas?» [1] Por estas condicções pessimas do terreno é que os Jesuitas não quizeram tomar conta da Egreja do Espirito Santo da Pedreira; diante d'ella se elevava a ingreme *Calçada de Paio de No-*

---

[1] *Recopilação historica-biographica do P.^e Bartholomeu do Quental*, p. 42.

não fosses metter o saco,
com vossas graças de vão,
fallando velha e villão,
feito vasilha de Baccho.

(*Ib.*, p. 175.)

Esta ultima estrophe confirma a qualidade que lhe attribuiu Barbosa, como talento de imitação de vozes e gestos, que pareciam ser as pessoas parodiadas. Foi n'esta desenvoltura de vida que o poeta Chiado se relacionou com Luiz de Camões depois de ter regressado a Lisboa dos estudos de Coimbra; com elle andára por esturdias nocturnas, Côrros e Pateos de Comedias; o Chiado conhecendo o genio rixoso de Camões tratava-o pela alcunha de *Trinca-fortes:* «como se deprehende de um Epigramma do seu amigo Antonio Ribeiro Chiado, em um certame poetico e gracioso, sendo o premio, posto por um fidalgo, uns melões que tinha em uma giga uma regateira:

vaes, infecta e perigosa pelo transito dos carros. Os carros que desciam a temerosa rampa tinham de avisar de longe aos que subiam para que parassem; e da interjeição *Pschiu!* para chamar a attenção, viria a designação popular de *Chiado,* que não apparece citada no *Summario em que brevemente se contam algumas cousas assim ecclesiasticas como seculares, que ha em Lisboa,* de 1551; nem na Estatistica de Lisboa de 1552. Vê-se por tanto que o ex-frade Antonio do Espirito Santo, visinho do Santo Espirito da Pedreira, vivera na *Calçada de Paio de Novaes,* que era proxima do Pateo das Fangas da Farinha, e que por todas as circumstancias era favoravel á sua vida airada, a ponto de ampliar-se o nome da insalubre e ingreme ladeira do *Chiado* ao poeta, que tambem chamava a attenção para os ridiculos do seu tempo.

Luiza, tu te avisa
Que taes melões lhe não dês,
Porque esse que ahi vês
Trinca-fortes mala guisa. »[1]

Com a entrada dos Jesuitas em Portugal, em 1542, começou a desenvolver-se na côrte uma forte vesania de fanatismo, com repetidas confissões e Exercicios de Santo Ignacio; o infante D. Luiz tomára por director espiritual o jesuita Diogo Mirão, e o infante-cardeal D. Henrique entregava a sua consciencia ao jesuita Leão Henriques, a infanta Dona Isabel era governada bem como seus filhos pelo jesuita Gonçalo de Mello. A rainha Dona Catherina levava a exaltação quasi á loucura, banindo da côrte as festas profanas. Deu-se da parte das ordens monachaes uma revivescencia de disciplina, como meio de comprazer com a côrte, e de manter o favoritismo de D. João III. E' pois n'este tempo, que os *vinte annos* de vida airada que levára o bargante-nono Chiado foram interrompidos por uma ordem de prisão do Geral dos Franciscanos; sería isto entre 1546 e 1554, conforme a data das Comedias de Camões e Jorge Ferreira que o citam. E é plausivel este periodo, porque só dentro d'elle é que podia dar-se o facto de representar o Chiado diante de D. João III o seu *Auto da natural Invenção*, como affirma Barbosa Machado, e tambem o repete Cunha Rivara em frente dos

---

[1] Juromenha, *Obras de Camões*, vol. I, p. 137.

seus manuscriptos: «Foi representado na presença de elrei D. João III, e consta que se imprimiu.» Depois d'esta data de 1554 Dom João III ficou em inconsolavel lucto, morrendo tres annos depois. Sabendo-se pelos versos de Affonso Alvares, que o Chiado fallava de velha e de villão arremedando habilmente todas as pessoas, é crivel que a *Natural Invenção* constasse de scenas de imitação de personagens conhecidos desempenhadas pelo poeta. Camões comparando-o ao desenvolto moço Lançarote, do *Auto de El Rei Seleuco*, põe em evidencia a sua arte de representar.

Foi n'esta crise de fanatismo que enegreceu a côrte portugueza, que o Geral dos Franciscanos de Lisboa mandou prender no aljube o frade bargante Fr. Antonio do Espirito Santo, que andava de habito clerical e era conhecido como trovista pelo appellido de *Chiado*. Do carcere enviou elle ao Guardião um requerimento ou *Petiçam*, que se imprimiu no seculo XVI sem data e se reproduziu em 1783:

> *Ne recorderis peccata*
> n'este triste encarcerado,
> que assás está castigado
> quem a fortuna mal trata
> em poder de seu prelado. [1]

---

[1] Na edição de Farinha, traz estas variantes:

> *d'*este triste encarcerado
> *A* quem a fortuna mal trata
> Em poder do *cru* prelado.

Em que vossa commissão
vos mande ser com razão
muito justo em vosso officio
ó não *intres in judicio*
cum servo tuo, não, não.
Esqueça seu maleficio. [1]

Mereço que me destrua
se por justiça caminha;
mas peço ũa migalhinha
de misericordia sua.
Conheço a culpa minha.

. . . .

Que digam frades da Ordem
que mereço ser punido,
si, dirão; que um cão mordido
todos os outros cães mordem,
sem nunca mais ser ouvido.

(*Ib.*, p. 171-3.)

A esta queixa allude Affonso Alvares nas suas ultimas *Quintilhas:*

Disse-me lá no Convento
um padre de santo nome,
quando foi teu filhamento,
que disse: — Eu não consento
que este velhaco se tome...

Da Ordem não póde ser,
corra no mundo seu risco;
porque se se receber
este hade corromper
a Ordem de Sam Francisco.

(*Ib.*, p. 201.)

---

[1] Em que vossa commissam
vos mando *terdes* rezam
e ser visto no officio,
cum servo tuo nam, nam, etc.

A *Petição ao Commissayro* produziu o seu effeito benefico; o mulato Affonso Alvares parodiou-a simulando uma Resposta *em nome do Guardião ao Chiado preso*, com muita graça e escabichando-lhe os pôdres da vida. [1] O Chiado, como passados annos dizia o licenciado Soropita, *assentou-lhe as costuras* em valentes satiras. Parece que antes de obter a annullação dos votos por ter professado muito criança, o Chiado cumpriu uma qualquer penitencia, que o levou a saír temporariamente de Portugal. Dil-o o mesmo Affonso Alvares:

> E porém,
> tu ladrão, andaste bem
> em topar com consciencia,
> que *te meteu a penitencia*
> *de Roma e Jerusalem.*
>
> (*Ib.*, p. 201.)

Na collecção de anexins, a que Chiado pôz o titulo de *Parvoices que acontecem muitas vezes*, vem um que parece observado na sua ausencia de Portugal: «O que vae a San Thiago, e cuida que não faz a romaria se não *passa pelo buraco.*» [2] Nas Viagens do Barão de Rozmital (1465-67) descrevendo a sua romaria a San Thiago, esclarece este fa-

---

[1] A edição de Farinha, de 1783, tem muitas variantes e duas estrophes a menos, com grandes transposições.

[2] *Obr.* p. 169.

cto tradicional: «N'esta povoação prégou o Apostolo um anno inteiro... No alto da povoação está situado um templo n'um monte em que prégava San Thiago, e um grande rochedo está junto d'elle, que tem *uma gruta de entrada difficil*. Chama-se a este *rochedo de San Thiago*, porque o Santo costumava prégar n'elle e no templo. *Quem entrar n'esta gruta com espirito religioso alcança o perdão de muitos peccados.—Aos que entrarem n'esta caverna concede* o summo pontifice a remissão de muitos peccados. Pois San Thiago quando prégava, ao atirarem-lhe os gentios com pedras, costumava refugiar-se dentro d'ella.» [1] N'esta mesma collecção dos anexins, consigna o Chiado observações referentes ao theatro do seu tempo; assim, dá como parvoice que acontece muitas vezes: «Homem que empresta vestido para *invenções;* (pag. 155);—Nem a chocarreiro, nem a frade fóra do mosteiro dês teu dinheiro (p. 159);—Quem consente lhe *façam em casa farça, e dá dinheiro por ella* (p. 166);—O que *anda ás farelladas* (p. 169).» Sobre a realidade d'este costume de andar por portas na compra de farellos, fez Gil Vicente a sua engraçadissima farça, em que entram logo dois moços de esporas que *andam ás farelladas;* por isso diz o poeta na rubrica inicial: «Este nome da

---

[1] *Itineris a Leone de Rozmital nobili Bohemo, annis 1465-1467 per Germaniam, Angliam, Franciam, Hispaniam, Portugalliam atque Italiam confecti.* Nos *Letreiros sentenciosos,* falla o poeta de certas sepulturas de Hespanha *as quaes elle viu.*

farça seguinte — *Quem tem farellos?* — pôzlh'o vulgo.»

O talento de Chiado era mais satirico do que dramatico; contrafazendo typos emquanto á intonação da voz e da linguagem e sendo repentista nos chascos e motejos, teve condições para se tornar popular, sem comtudo saber crear as situações e os caracteres do drama. E' o que se deduz das trez composições, que restam, rarissimos exemplares impressos em folha volante que hoje se guardam na Bibliotheca nacional, a *Pratica de outo Figuras*, o *Auto das Regateiras* e a *Pratica de Compadres.* [1]

Na primeira d'estas composições dialogam dois moços, conformes com os typos já traçados por Jorge Ferreira, que cantam *solão* ou que «tem fallinha *para só;*» [2] discretêam trez fidalgos pobres, como os typos creados por Gil Vicente, com os seus Capellães famelicos, e com o Negro, que falla uma linguagem mascavada. Mesmo n'este Auto apparece uma

---

[1] Quando imprimimos em 1870 a *Historia do Theatro portuguez*, no Porto, por escassez de recursos era-nos impossivel vir a Lisboa ler e estudar estes exemplares. Sómente em 1889 foram impressos por Alberto Pimentel, a expensas do sr. João Eduardo Gomes de Barros, confessando na dedicatoria a esse benemerito cultor da nossa litteratura: «O que v. exc.ª fez habilitando-me a resuscitar trez Autos do Chiado, e algumas outras composições que jaziam quasi desconhecidas nas Bibliothecas de Lisboa e Evora, quero dizel-o bem alto para que o futuro saiba o nome do homem a quem a litteratura portugueza deve um desinteressado e valioso serviço.»

[2] *Obras do Poeta Chiado*, p. 46.

reminiscencia directa de Gil Vicente, quando o Capellão diz:

Por hi levar-me-heis o saio.
O vosso saber me enleia,
Vós tendes já melhor veia
Que *Affonso Lopes Çapaio.*

Nas Obras meudas de Gil Vicente, vem trez composições «*A Affonso Lopes Çapaio* — christão-novo que vivia em Thomar, fez hum rifão que andava no *Cancioneiro portuguez*, ao qual rifão fizerão muitas trovas e boas. Pedio o Conde do Vimioso a Gil Vicente que fizesse tambem, e elle fez esta trova.» Em Santarem o encontrou Gil Vicente «muito doente de camaras» e chasquêa-o cruamente. [1] O poeta Chiado allude tambem a outro truque chasqueado por Gil Vicente na sociedade do seculo XVI, a mania da *Agulha fixa* ou *Arte de Leste e Oeste:*

Vós achastes o saber
altura *de Léste e Oeste*

(Pag. 28.)

Gil Vicente, no *Auto dos Physicos*, tambem apresenta o medico, dizendo: — «praticámos alli — *o Leste e Oeste* e Brazil;» e nas obras meudas conta a anecdota, de um aventureiro castelhano, que em 1519 apparecera em Portugal, Felipe Guillem, que: «tinha al-

[1] *Obras* de Gil Vicente, t. III, p. 379.

guma cousa de mathematico; disse a El Rei que lhe queria dar *a arte de Leste a Oeste*, que tinha achada.»

Além d'estas referencias, que nos approximam o Chiado de Gil Vicente, pela leitura da *Pratica de outo Figuras* determina-se claramente que fôra composta em 1543, pelos factos historicos a que allude:

GAMA: Alguma nova de feio?
Que ouvis lá do *Imperador?*
LÔPO: Dizem, hontem a embaixada
que era chegado um correio.
GAMA: Contae-me d'isso, senhor.
LÔPO: Do que ouvi vos contarei:
Dizem que veiu a El Rei
uma carta (eu não a vi),
que ficava em Valhadolid.
Se assim é, eu não sei
E dizem cá, por sob-capa
que vem elle descontente.
GAMA: Todavia perdeu gente.
LÔPO: Senhor, como o homem escapa,
todo ess'outro não se sente.
E mais o Imperador
é muito grande senhor;
nenhuma perda o espanta.
Fará gente outra tanta,
e retanta e melhor.
GAMA: Foi um caso mui terrivel
ir em bocca de invernada.
LÔPO: Isso não revela nada:
para Deus tudo é possivel.
Elle é muito bem inclinado,
amigo de Deus, e então
tem vencimento na mão.
GAMA: Deus accrescente o estado
da christã religião.

(Pag. 15.)

O Imperador Carlos v, depois da dieta de Ratisbonne, tendo visitado o papa em 1541, resolveu ir atacar Argel, máo grado os conselhos sensatos de Doria; partiu com a esquadra, nos primeiros dias de Novembro, sendo-lhe destruida completamente por um vendaval medonho, conseguindo a muito custo desembarcar em Carthagena. Depois d'este revés, fez jurar principe herdeiro seu filho Philippe em 1542, fazendo-se em Maio de 1543 em Almeirim o seu casamento por procuração com a Infanta D. Maria, filha de D. João III; a este facto allude tambem o Chiado:

GAMA: Esta ida d'Almeirim?
Se é certa, se não é certa?
LÔPO: A certeza anda encoberta.
Certo pesar-me-ia a mim.
Mas El Rei, nosso senhor,
em que queira, não pode ir.
GAMA: Isso quero eu ouvir.
LÔPO: Não lhe dou eu outra côr,
que a que vós podeis sentir.
GAMA: O que eu sinto vos direi.
Ha côrte... *ha casamentos*...
LÔPO: Senhor, senhor, são ventos,
onde ha vontade d'El Rei.

(Pag. 17.)

Os *casamentos* eram os do primogenito de Carlos v com a infanta D. Maria, filha de D. João III, e o do mallogrado principe Dom João com a princeza D. Joanna, filha de Carlos v, cujos contractos foram celebrados em 25 de Dezembro de 1543. N'este mesmo Auto allude o Chiado ás tendencias pacificas com

que D. João III, mal aconselhado, abandonou em 1542 as fortalezas de Çafim e Azamor, para concentrar a guarnição militar na praça de Mazagão, aproveitando as suas condições excepcionaes de resistencia:

GAMA: Além vejo que arrefece.
LÔPO: *Tudo agora está em paz.*
GAMA: Isso é o que me apraz.
O Xerife?
LÔPO: Não apparece.
Dizem que em Marrocos jaz.
GAMA: Senhor, como nos accodes
á maior tribulação!
LÔPO: Sabeis já que *Mazagão*
que é outro segundo Rhodes.
GAMA: Tendes infinda rasão;
a fortaleza
está sobre penedia,
que não pode ser minada.
LÔPO: Dizem-me que está cercada?
GAMA: Sim, da banda da enxovia,
que do mar não é feito nada.

(*Obr.*, p. 17.)

A' parte a scena engraçada do fidalgo Ambrosio da Gama, que começa a resar pelo seu livro de Orações, misturando o psalmo com as ordens para a cêa e a conta da despeza da casa, e tambem a scena em que o Negro das compras explica os furtos que faz, o Auto não apresenta acção; vê-se que era apenas um pretexto para exhibir typos comicos; não tem desfecho, despedindo-se os fidalgos para o serão, com os moços que os acompanham.

O *Auto das Regateiras* é uma série de quadros da vida domestica do povo, precioso para a reconstituição da sociedade portugue-

za no seculo XVI; a acção é froixa, um simples casamento, tratado pelos paes dos noivos e celebrado com palavras de presente, mas os typos é que são accentuadamente caracteristicos, e os ditos graciosissimos expressos por modismos e locuções de viva poesia. Na linguagem apparece por vezes tão opulento de colorido popular como Gil Vicente. A data do *Auto das Regateiras* póde fixar-se em 1569, porque ahi se refere á pragmatica de 14 de Abril de 1568, que reduziu o valor da moeda de cobre, estando o rei D. Sebastião em Almeirim:

COMADRE: Tudo vae em perdição.
Hoje mal, cras empeora,
como lá diz o rifão.
VELHA: Tudo vae fóra da estrada,
bem no vejo e bem no sei.
COM.: E mais com *esta ida d'ElRei*
não ha d'haver venda nada.
VELH.: Comadre, eu vos direi:
fico-me n'aqueste inferno.
COM.: Muitas vezes cuido em mim
que se vae a Almeirim
um Rei meado inverno!
VELH.: A fazer rico escoroupim.
COM.: D'isso só me fica magoa.
Nunca é contente a pessoa.
Um Rei que estava em Lisboa
assim como o peixe n'agua!
Mas vós verêdes o que sôa.
VELH.: Todos nós isso clamamos.
Comadre, manso o dizeis,...
Mas são vontades de Reis;
que quereis que lhe façâmos?
Como dizem: — Lá vão leis...

(*Obr.*, p. 57.)

Não póde haver hesitação sobre a data alludida, por que em alguns versos adiante ha uma referencia á *peste grande* de 1569: «Isto era em tempo de peste.» Um manuscripto coévo, que descreve essa terrivel peste, começa pela narração do abatimento da moeda de cobre pela pragmatica de 14 de Abril de 1568, pela qual a moeda de dez reis ficava valendo 3 reis, a de cinco real e meio, a de trez reduzida a um real, e o real á ametade. A impressão popular reflectida na scena dramatica de Chiado, acha-se assim referida na memoria contemporanea:

«De maneira que esta pragmatica saíu a quarta feira de trevas, *estando então El Rei em Almeirim*, pelo que era lastima ver a gente de Lisboa pasmada, porque como havia pouca prata e não havia outra moeda senão de cobre, e por terem todos esperanças de não cumprir a tal pragmatica, e *cerrarem-se todos sem querer vender nada*, e ser vespera de festa, julgue cada hum aqui o povo de Lisboa, qual andaria e qual estaria, ao que acudiu a Camara e a Misericordia d'esta cidade, mandando a Almeirim conta a el rei do reboliço que ia em Lisboa, que quizesse permittir houvesse emenda no mandado.

«E a quinta e sexta feira estiveram assim todos esperando, *sem n'estes dias quererem vender cousa alguma*. E ao sabbado, vespera da Paschoa, vieram e trouxeram por novas, que *el rei mandava se cumprisse o que tinha mandado* sem remissão havendo respeito ás isentas causas que para isso havia.

«Foi tal a revolta e clamor n'este povo de Lisboa por causa da muita perda que rece-

biam, que houve desesperados, que, sem sentirem o perdimento do dinheiro, perdiam as vidas, enforcando-se, outros andavam pasmados. E as egrejas também receberam seu grande pedaço de perda, por terem acabado de receber as esmolas das Endoenças da Semana Santa, que é uma grande copia d'esmolas n'esta cidade.» [1] E' com este facto que o auctor da memoria relaciona como castigo o apparecimento da *peste grande* no mez de junho de 1569.

N'este mesmo Auto allude Chiado a um medico popular em Evora, que é denominado em documentos officiaes o *Doutor da mula ruça;* é em uma scena passada entre a velha e o sujeito que lhe vae pedir a filha:

PERO: Já em mim não hade ter posse.
Isto me hade tirar a alma,
e de noite mais se m'aguça.
VELHA: O *Doutor da mula ruça*
vos dará são como a palma,
ou o das sete carapuças
que aqui anda vaganáo.
Tomae vós agua de páo.
PERO: Pois, nem a poder de chuças
sararei!
VELHA: Isso é máo!
Mestre Henrique, que é provado
para aquestas peitogueiras,
faz curas mui verdadeiras.

---

[1] Publicada pelo Dr. Ribeiro Guimarães no *Summario de Varia Historia*, t. II, p. 158. Em 1873 approximámos este documento do texto do *Auto das Regateiras*, fixando-lhe a sua data. Vid. *Hist. de Camões*, t. I, p. 303.

PERO: Sabeis quem me tem pellado?
Mestres, mestras, meu peccado!
boticas e cristaleiras.
Olhae vós como isso rima.
E' muito forte elemento.
Todo o seu curar é vento,
que a mézinha vem de cima.
VELHA: Bem no vejo, e bem no sento.
PERO: E' muito forte contenda!
Vós ficaes por derradeiro,
sem saude e sem dinheiro,
e sem vida, sem fazenda
e sem alma!
VELHA: E' marteiro!
PERO: Ora é dar d'elles querella!
Tenho com mestres gastados
passante cinco cruzados.
Ora hu la saude? que é d'ella?
VELHA: Elles não tem outras tenças.
São como os procuradores,
accrescentam-vol-as dores
para endez d'outras doenças
e guaias dos peccadores.

(*Obr.*, p. 72.)

Gil Vicente na farça dos *Physicos* já retratára este typo comico do medico pedante, fixado nos eternos traços molierescos; Chiado seguia Gil Vicente, como vêmos na mãe ralhando com sua filha Beatriz, tal como na farça de *Inez Pereira.* A creada negra, sempre insultada pela ama como cadella, a sua linguagem crioula, o ajuste de casamento de Beatriz com o filho simplorio de Pero Vaz, e por fim as festas da boda, os chascos mutuos, são quadros cheios de vida, e que encerram um grande valor ethnographico. Como Gil Vicente, tambem o Chiado intercala versos proverbiaes dos romances populares:

VELHA: E como creio
que é estada de chafariz!
Eu a metterei no seio.
E vós, *Bella mal maridada*
de las mas lindas que yo vi,
sae cá fóra, sae.
Sei que sois dama encerrada;
não sei que diga por ti.

(*Obr.*, p. 65.)

E na scena do casamento de Beatriz, a comadre lembra o costume de *deitar trigo* sobre a cabeça dos desposados, e ao mesmo tempo a cantiga sarcastica ao noivo feliz:

COMADRE: Que fazeis? *Deitae-lhe o trigo.*
Quiz Deus que fossèis casados.
Para que são mais trapaças?
Alçae as mãos, dae-lhe graças.
Filhos, sejaes bem logrados!
Ella moça e elle moço,
bem se foram ajuntar.
Por vós se póde cantar:

— Deitem o noivo ao poço,
Se com a noiva não brincar.[1]

(*Ib.*, p. 92.)

---

[1] A este genero de canções das bodas refere-se o Dr. Francisco de Monçon, no *Espejo del Principe cristiano*, ao fallar da musica do povo: «Um chamam usual e baixo, de que usam communmente os jograes que tocam çamphonhas, rabeis e gaitas, e outros *baixos instrumentos de que usam os chocarreiros que andam de boda em boda* cantando *cantares sujos e obscenos.* Como fazem os tamborileiros e foliões com os seus pandeiros e ferrinhos; os quaes com a mania de serem graciosos dizem deshonestidades e chocarrices prejudiciaes á virtude e boa fama dos homens.» Fl. 66 *v.* Ed. 1571.

Termina com o festim: «*Aqui trazem as comadres a consoada*...» e depois de aquecidos, diz a comadre:

> Cantae vós de terreiro
> tres por tres, de cada parte,

acabando tudo por uma dança, que o Chiado deixa ao arbitrio dos actores: «*Cantam de terreiro, qual quizerem, trez por trez.*»

A *Pratica de Compadres* é designada pelo auctor como *Auto terceyro*, como formando parte de uma collecção, a que provavelmente iria ajuntando os seus outros Autos dispersos. Julgamos poder fixar-lhe a data pouco depois de 1572, achando-se a Europa livre das ameaças dos Turcos, derrotados para sempre na famosa batalha de Lepanto; o poeta allude a essa paz inabalavel:

> Está isto de maneira,
> *que vos direi que não venha*
> *o Turco!*........
>
> (*Obr.*, p. 133.)

Este successo historico teve grande ecco em Portugal, inspirando a Jeronymo Côrte Real o seu poema *Victoria de D. Juan d'Austria en el Golfo de Lepanto*, e a Pedro da Costa Perestrello, *A Batalha Ausonia*, poema em seis cantos em outava rima, em que glorifica o triumpho da Santa Liga; nos cantos populares tambem se reflectiu essa legiti-

ma e profunda impressão, [1] que chegava até aos Autos dos Côrros e Pateos.

A *Pratica de Compadres* não tem acção; consta de quadros intimos da vida domestica, que se podem recortar como pintura de costumes, e n'este intuito de um certo realismo e verdade historica. E' caracteristica a scena de altercação entre Brazia Machado e seu marido Vasco Lourenço, tal como ainda se repete na vida real; no meio do conflicto intervem o Compadre para congrassal-os, e applica-lhes a *Regra*, que então andava em folha volante:

Se queres viver em paz
    tua porta cerrarás,
    ainda que não seja tua.
Não te ouça ninguem na rua
    o que disseres.
O segredo que souberes
    sê tu o senhor d'elle.
Não falles na alheia pelle,
    quando te não relevar.
Não cures de porfiar
    sobre cousas que são poucas.
Tem sempre as orelhas moucas
    a puras murmurações.
Guar'-te de conversações
    suspeitosas,
arrenegadas, damnosas
    como dos vivos diabos.
E nunca julgues os cabos
    pelos começos que vires.
Avisa-te, não te tires
    das virtudes em que jazes.
Attenta, olha o que fazes,

[1] *Cantos populares do Archipelago açoriano*, n.º 44 a 46, com as notas respectivas.

não estribes no que é vento.
E não faças fundamento
pelo que se torna terra;
Nem tenhas comtigo guerra,
nem tampouco com ninguem,
e assim por aqui além, etc.

(*Obr.*, p. 105.)

Vê-se pelo modo como o Chiado termina, que esta *Regra* fazia parte de uma composição que nas collecções manuscriptas (do Cardeal Sousa) se intitulava *Avisos graciosos*. No Auto o marido bulhento recita-lhe em parodia outra *Regra*, por que se governa:

Tua porta cerrarás
o melhor que ser puder.
Tomarás tua mulher
com bom páo.
Em que te tenham por máo
não te dê nada de nada.
Dar-lhe-has infinda pancada
como em boi de concelho.
Nunca tomar seu conselho,
ainda que te releve,
que tem sempre a casa leve.
Em que seja Salamôa,
faze-a á sua custa boa.
Anda sempre sobre vela;
não fies a chave d'ella,
Por que não seja senhora;
não na deixes sahir fora
Senão com tua licença,
que a mulher é pestilença
se lhe fazem a vontade.
Dar-lhe sem necessidade,
e olhae não a poupeis;
E mais haveis de ordenar
que, em lhe escrevendo no ar
vos entenda o que quereis.

(*Ib.*, p. 106.)

O faceto frade goliardo não comprehendia a dignidade do casamento. Brazia Machado ralha tambem muito com a filha Isabel, e depois de cansada recolhe-se para resar. E' então que apparece Silvestra, irmã de Isabel, que vem da mestra lavrandeira, com quem aprende a bordar; fallam dos varios lavores:

ISABEL: E agora, que lavraes?
Ou em que vos occupaes?
SILV.: N'esses negros *desfiados*
que já tenho os olhos quebrados.
ISABEL: Vós fazeis cousas reaes!
SILV.: Me tomem suas monetas.
ISABEL: Mana, sabeis *ponto-chão?*
SILV.: *Ponto-chão* e *de feição,*
pesponto e *cadenetas,*
torcido e *de cordão.*
ISABEL: E sabeis *ponto cruzado?*
SILV.: E *lumilho* e *ponto real.*
ISABEL: E vós, Silvestra, sois tal,
tambem tereis namorado?
SILV.: O melhor de Portugal.

(*Obr.*, p. 110.)

O poeta transita para a confidencia dos namoros, e as duas irmãs para communicarem uma á outra as cartas que receberam chamam um rapaz de eschola, da mesma fórma, que faziam as peixeiras no seculo passado, como conta Filinto Elysio, que tambem pagavam a quem lhes lêsse a *Fortaleza divina* e a Ecloga da *Damiana*.

ISABEL: Sou contente.
SILV.: O vosso tem phantasia.
ISABEL: Não gastemos mais parola.
SILV.: *Chamae um moço d'eschola.*
ISABEL: Lel-as-ha o nosso Garcia.
SILV.: Não quero senão que seja
de fóra e moço pequeno.

(*Ib.*, p. 112.)

Depois da scena na leitura da carta e das trovas do namorado, segue-se o colloquio de Isabel com o namorado, e a surpreza do apparecimento do pae d'ella Vasco Lourenço, que é illudido pela filha:

VASCO: Que busca este homem aqui?
ISABEL: Pergunta por não sei quê.
NAMOR.: Pergunto por um escrivão
que se chama Thomé Leitão.
VASCO: Não sei; por hi pousará.

(*Ib.*, p. 119.)

E' comparavel á scena dos feitiços de Genebra Pereira, no *Auto das Fadas*, de Gil Vicente, a scena em que a Comadre de Brazia Machado lhe ensina os philtros com que ha de tornar manso e amoravel o marido, taes como lh'os ensinou uma pessoa para as bandas de S. Vicente de Fóra:

Isto é o qu'haveis de fazer:
Tomareis uma panella,
e não metereis mais n'ella
que quanto vos eu disser:
Os olhos do gato preto,
e o coração do gallo,
(Attentae no que vos fallo,
e tende-me isto em secreto,
que com isto o mundo abalo.)
E tomareis um morcego,
em nove aguas bem lavado,
e as unhas do enforcado;
(que isto é para andar cego
por vós, e embasbacado.)
E tomae as pennas da gaivota,
e as tripas e a fressura,
e dê tudo uma fervura
com uma pósta de peixota.

E depois, arredal-o-heis;
que esfrie um pouco. Ouvís?
E coae-os por uns mandís
novos, que hi achareis,
e aquillo que ficar
ponde-o a seccar n'um forno,
e tomae a ponta de um corno
de um boi manso de lavrar,
e pisae tudo n'um gral
ao luar da quarta feira,
e coae-o por uma peneira
nas cóstas de um alguidar.
E depois d'aquisto feito,
dae-lh'o a beber no vinho,
e metel-o-heis a caminho,
e fal-o-heis andar a direito.

(*Id.*, p. 124.)

A exposição do sortilegio é interrompida bruscamente pelo apparecimento repentino de Fernão d'Horta, que é o compadre destemperado a quem se devia applicar a receita. Segue-se uma scena da prova dos vinhos, que é muito pittoresca, e o ajuntamento para a consoada do natal, em que os compadres jogam as cartas:

CAVALL.: Hontem ao junco no caes
era todo Portugal,
e *não parece Natal*
sem junco.
COMP.: E vós zombaes.
A *Festa* já não é nada
sem *candeas, verdes, junquete,*
coscorões, cidra, fartete,
pinhões, figos, girgilada,
e com pedras de *vinhete,*
e *mascarra de cortiça,*
e outras cousas que calo,
e vir da *missa do Gallo,*
e almoçar *linguiça.*

E outras Festas por linha:
jogar o *Jogo da braza,*
e eu ir a vossa casa,
e vós outra noite á minha,
a *jogar,*
tanger e *sapatear,*
e dar com a casa em baixo.
Que foliões do Cartaxo
não nos cheguem ao calcanhar!
E *magusto de castanha,* etc.

(*Ib.*, p. 134.)

O poeta Chiado conhecia intimamente a vida do povo, e representava-a com espontaneidade; é extensa, mas muito interessante como quadro de costumes, a scena do jogo de cartas, com os nomes d'ellas, e os truques com que os parceiros se apodam. Bem merecia ser transcripta integralmente. A *Pratica de Compadres* termina abruptamente sem desenlace; acabára o *sino corrido*, e levantam-se todos para se irem para suas casas:

CAVALL.: O *sino* é já acabado,
e a justiça anda agora
nos outros de casa fóra.
Cada um merece pingado.
FERNÃO: Fallaes como cavalleiro!
Accolhamo-nos azinha.
COMP.: Alto! sus! com cantiguinha.
E alça la vela, marinheiro.

O talento poetico de Chiado era especialmente satirico; para a creação dramatica sabia desenhar os typos, e reproduzil-os com vida, mas não chegou a esboçar uma acção e a desenvolvel-a até ao seu logico desenlace.
Desconhecem-se hoje os seus dois Autos

da *Natural Invenção* e de *Gonçalo Chambão*, muitas vezes impressos no seculo XVII.

Apesar de ter abandonado a clausura e haver obtido breve de secularisação, Antonio Ribeiro Chiado conservou sempre sympathia pela vida monachal, sustentando boas relações com frades importantes da Ordem franciscana. Em uma *Carta a um seu amigo que se metteu religioso*, diz-lhe: «Oh! quãmanha inveja vos hei! E se já lá não estou, é por que não é chegada ainda a minha hora; e, na verdade, já lá fôra, se não me detivera a chêia de meus peccados.» E' certo que na Ordem ainda o não consideravam bem, como se deprehende pelo final da carta: «sempre tereis uma Collação de cartas minhas, que não é pouco, *as quaes vos não damnarão tanto, como cuidam frades.*» Pelas suas Cartas tambem se conhece o estylo de Chiado como prosador; por excessivamente figurado tornava-se inintelligivel, mas lembra por vezes a linguagem de Jorge Ferreira cheia de modismos e carregada de anexins. Em uma outra carta ao religioso seu amigo, apresenta uma enfiada: «Cada carneiro pelo seu pé pende.—Cada um tira para seu santo:

Quem comsigo não gasta,
de amigos se afasta.

Gemer a meude,
é pouca saude.

Quem o seu mal dispende,
depois se arrepende.

Antes mar por visinho,
que escudeiro mesquinho.»

Segundo Barbosa, talvez fundado em apontamentos biographicos do principio do seculo XVII, falleceu Antonio Ribeiro Chiado em 1591. Portanto o poeta atravessou esses terriveis dias da derrota de Alcacer-kibir, e o estabelecimento da occupação e governo de Castella em 1580, as tentativas mallogradas do Prior do Crato, mas nada d'isto deixou ecco nas suas obras. Pelo contrario, a sua vêa comica exerceu-se em parodiar as Prophecias que então começavam a correr entre o vulgo. Nos Mss. da *Collecção pombalina*, guardam-se umas *Prophecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no anno de 1579;* o anno não podia ser mais funebre, mas as previsões tem a graça da idiotice consciente.

A desastrada influencia dos Indices Expurgatorios exerceu-se especialmente sobre a litteratura dramatica, atacando de preferencia os Autos populares. Contribuiu para que desapparecessem numerosos Autos do seculo XVI, e se calassem os continuadores do genio de Gil Vicente. Conhecem-se ainda os nomes de alguns d'esses escriptores dramaticos, e apenas os titulos dos seus Autos, deixando-nos na impossibilidade de os encontrar. Em um ou outro chronista descobre-se uma ou outra referencia casual, como o pequeno vestigio de um mundo desapparecido. No *Claustro dominicano* [1] de Fr. Pedro Monteiro, falla-se em Braz de Resende, natural de Evora, aon-

---

[1] *Op. cit.*, p. 177. Barbosa, *Bibl. Luzit.*, t. I, p. 248.

de a Eschola de Gil Vicente tanto floresceu, como auctor de dois Autos, o do *Pranto da Magdalena* e o do *Pranto de San Pedro.* Era Braz de Resende irmão do poeta André Falcão de Resende, e sobrinho do chronista Garcia de Resende, que tratou de perto com Gil Vicente nas côrtes de D. João II, D. Manoel e D. João III. E' natural que Braz de Resende ainda na sua mocidade conhecesse em Evora Gil Vicente. Em Evora tambem seguiu esse impulso dramatico Gaspar Gil Severim, de que se conhece o titulo de uma comedia escripta em prosa, *Discurso natural,* fórma com que Jorge Ferreira modificou o Auto vicentino; a data do seu fallecimento em 16 de Dezembro de 1598 foi-nos conservada por Barbosa. Por este tempo era ainda no theatro popular que se mantinha a lingua portugueza, substituida pela castelhana nas classes abastadas. Os Autos mais populares da Eschola vicentina, como os de Affonso Alvares e Balthazar Dias continuaram a ser reproduzidos em Evora na Officina de Francisco Simões de 1612 a 1619; e apesar da antipathia dos Jesuitas contra o theatro de Gil Vicente, na Imprensa da Universidade do Espirito Santo de Evora reimprimia-se em 1671, ainda que com grandes córtes o *Auto da Barca do Inferno.*

Bibliographia das Obras de Antonio Ribeiro Chiado

1543-1569

Pratica doyto figuras. O Faria e Paiva, moços, Ambrosio da Gama, Lopo da Silveira,

Gomes da Rocha, fidalgos. Negro, Capellão, Ayres Galvão. Fol. in-4.º 9 fol. inn.

O frontispicio ornado de vinhetas e quatro figuras, em gravura de madeira; sem data nem logar de impressão, em typo semi-gotico.

Auto das Regateiras. Pratica de treze figuras: Velha Beatriz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyvo, Mãy, João Duarte, Afonso Tomé, Fernão d'andrade, Gomes Godinho. In-4.º de 10 fol.

Frontispicio ornado com vinhetas em que ha o escudo portuguez das quinas, e cinco figuras em gravura de madeira. N'uma das peças avulsas que fecham o pé da portada lê-se *Germãgalha*, que os bibliographos lêem por *Germã galharde*, que foi impressor em Lisboa, de 1519 a 1560. Differe o typo por maior e mais legivel, dos outros dois Autos. Sem data, nem logar.

Auto terceiro — Pratica de Compadres. s. Fernão d'orta, Brasia Machado, Isabel, Vasco Lourenço, o Compadre Silvestre, Moço namorado, a Comadre, Cavalleyro, Estevam. In-4.º de 10 fl. inn. Sem data, nem logar de impressão, e com privilegio real.

Além das vinhetas que cercam o frontispicio, tem mais seis figuras e uma casa, tudo gravado em madeira. Os trez folhetos, embora independentes formavam série, como se vê pela indicação de *Auto terceiro*, e foram impressos na mesma officina e epoca, embora se não declare. Pertenceram ao Cabrinha (D. Francisco Manoel da Camara), e guardam-se hoje na Bibliotheca nacional, (*Reservados*, n.º 125.)

Foram reimpressos em 1889.

155? (Sem data)

Auto da Natural Invenção. Vem citado este Auto de Antonio Ribeiro Chiado no Index Expurgatorio de 1624, p. 93, aonde se lê: «Do seu Auto *Da Natural invenção*, quando fallam os dois villões Gonçalo Braz e Pero Gil; risque-se: *Se outro boy laurou o rego*, até: *com uns pésinhos de avache*, exclusive.» Barbosa Machado, não fixa exemplar algum, emquanto a data ou formato de edição, porque não logrou vêl-o. «Foy representado diante del Rei D. João o III, e se imprimiu.» (*Bibl. luz.*, I, 373.) Nicoláo Antonio cita-o chamando-lhe *comedia sacra.*

1613

Auto de Gonçalo Chambão, por Antonio Ribeiro Chiado. Lisboa, por Manoel Carvalho. 1613. In-4.º

1615

—Outra edição.—Lisboa. Por Manoel Correa. 1615. In-4.º

1630

—Outra edição.—Lisboa. Por Antonio Alvares. 1630. In-4.º
Estas tres edições foram apontadas no Catalogo manuscripto de Lacerda.

1585

Philomena dos louvores dos Santos com outros Cantos devotos. Lisboa 1585. In-12.º

Antes de Barbosa, citou este opusculo em verso o P.e Antonio dos Reis em 1745.

154? (Sem data)

Letreyros muyto sentenciosos, os quaes se acharam em certas sepulturas de Espanha, as quaes sepulturas elle viu. E hũa *Regra espiritual* que elle fez *ao Geral de S. Francisco*, e assi hũa *Petiçam* que o mesmo Chiado *fez ao Commissayro*, e a Resposta do Geral, feita por Affonso Alvares.

In-4.º sem data, em letra quadrada. Cita-a Sousa Farinha no Resumo da Bibliotheca lusitana.

1783

— Outra edição. Lisboa. Offic. de Simão Thadeu Ferreira, MDLXXXIII. In-16.º de 44 pag. *(Nova ediçam copiada fielmente de outra mais antiga do que aquella de que dá noticia a nossa Bibliotheca.)*

1602

— Outra edição. Lisboa. 1602. In-4.º (Citam-a Nicoláo Antonio e P.e Antonio dos Reis com Barbosa Machado.)

No Index Expurgatorio de 1624, sob o nome de Antonio Ribeiro Chiado lê-se: «*A Petiçam que fez ao seu Commissario* e a *Resposta* d'ella se prohibe. Ambas começam: Ne recorderis peccata. Item, a sua *Regra ao geral de San Francisco*, que tambem anda no fim dos *Letreyros das sepulturas* em trovas.» (p. 93.)

Esta edição de 1602 foi vista por Alexandre Herculano, e d'ella tirou para epigraphe do capitulo v do *Monge de Cistér* a seguinte estrophe:

Tal foliam, se attentaes
Digo isto assi de mim,
Que em os dias festivaes
Cuidou não havia mais
Se nam foliar sem fim;
E ficou-lhe o atabaque,
Os cestros e o pandeiro...

A. R. CHIADO — *Letreir. Glos.*

Faltam estes versos na edição dos *Letreiros* feita por Sousa Farinha em 1783 sobre uma edição sem data in-4.º em letra quadrada, que vira na bibliotheca regia. — Devia seguir-se a estrophe supra ao letreiro:

Aqui jaz João Braz Moleiro
Folião foy dos mais destros;
Mas não lhe valeram cestros
Nem atabaque, nem pandeiro.

Quintilhas a Affonso Alvares, mulato, que ensinava em Lisboa a ler e escrever. Começam:

Affonso Alvares, amigo...

Guardam-se na Bibliotheca de Evora, (Ms. c-11; 1-37), copiadas em Salamanca em 1589. Acham-se hoje publicadas na edição das Obras de Chiado de 1889, com as *Respostas* de Affonso Alvares (p. 171 a 202.)

— Outras ao mesmo, casando com a filha de um Albardeiro, chamado Pedro Rombo. Começa:

Tomaste o sogro Rombo...

Está perdida esta composição; e tambem a que cita Jorge Ferrera: «Ah, deshumana cegueira....»

Avisos graciosos, Regras de Chiado. Ms. que se guardou na Livraria do Cardeal Sousa. Parece que o poeta os intercalou na *Pratica de Compadres* (p. 105.)

Foram publicados outros *Avisos* por Cunha Rivara no *Panorama*, volume IV, p. 406, com o titulo:

1840

Avisos para guardar: do Chiado, frade que foi em Lisboa. (Dos Mss. de Evora, com omissão de dois versos e algumas divergencias de leitura.)

Tratado e representação de alguns erros e parvoices em que comumente cahem alguns homens e pessoas entendidas, para ensino de quem n'ellas cahir, repartido em duas Centurias com seu prologo.

Manuscripto da Bibliotheca de Evora, que Barbosa Machado descreve, como se fossem duas obras differentes:

— *Parvoices repartidas em cinco jornadas.* Ms.

1.ª jornada: Das Insofriveis.
2.ª — Das Mortalissimas.
3.ª — Das Criadas.
4.ª — Das Enfadaveis.
5.ª — Das Religiosas.

Tratado e representação de alguns erros. Ms.

O Ms. da Bibliotheca de Evora tem apenas duas jornadas, que se imprimiram na edição das Obras de Chiado de 1889, de p. 152 a 170.

Sete Cartas Jocosas. Ms. da Livraria do Conde de Vimieiro.

Quinze Cartas Joco-sérias, com varias *Prophecias* para o anno de 1591. In-4.º Ms. Guardaram-se na Livraria do Cardeal Sousa.

Parece que Alexandre Herculano viu algumas d'estas *Cartas joco-sérias*, porque no cap. XXIII do *Monge de Cistér* cita como epigraphe os seguintes versos:

D'outro cabo
Vemos que faz o diabo
Suas cousas muyto bem.

A. R. CHIADO — *Cart.*

Carta da entrada do Bispo Dom João Soares em Lisboa.

D'estes manuscriptos existem apenas as: *Prophecias do theologo doutor Antonio Chiado, do que havia de acontecer em Portugal no anno de 1579*. (Coll. Pombalina, n.º 147, fl. 302. Cinco paginas em fol.

Trez Cartas: — a um seu amigo que se meteu religioso; — a um religioso seu amigo; — a outro religioso seu amigo. (Misc. hist. E-6-15.) Foram pela primeira vez publicadas nas *Obras do Poeta Chiado* em 1889.

1889

Obras do Poeta Chiado, colligidas, annotadas e prefaciadas por Alberto Pimentel. 1889. Lisboa. 1 vol. in-8.º LXXIII—248 pag. Contém: Dedicatoria, Prefacio historico-biographico; os trez Autos *Pratica de outo Figuras*, (p. 3) *Auto das Regateiras*, (p. 49) a *Pratica de Compadres*. (p. 97) Publica pela primeira vez os ineditos de Evora, (p. 147) e as peças impressas por Sousa Farinha, (pag. 203) com os manuscriptos da Bibliotheca nacional. (p. 228) As copias dos Autos em typo semi-gotico, ás vezes pouco legivel, foram feitas pelo sr. João Antonio Moniz.

§ III. Eschola de Gil Vicente em Lisboa

1. BALTHAZAR DIAS

De todos os poetas dramaticos portuguezes é Balthazar Dias o mais conhecido, e ainda hoje amado pelo povo; possuiu o dom de saber fallar e ser comprehendido pela alma ingenua da multidão,—era cego. Nas linguas germanicas cego é synonymo de cantor e poeta; e essa relação ideologica expressa pela mesma palavra encerra uma observação psychica primitiva. Balthazar Dias tornou-se popular pelas suas trovas, metrificando tradições medievaes, e pelos seus Autos pondo em scena as lendas hieraticas; competia com Gil Vicente, não na côrte, mas entre o povo, de quem recebia os parcos reaes pela venda das suas composições. E como esses eram os uni-

cos recursos de que vivia, e os livreiros em 1536 abusavam da sua pobreza, reproduzindo as suas obras em prosa e em verso, requereu a D. João III o privilegio para só elle as poder mandar imprimir e dar licença para se venderem. Foi-lhe concedido esse privilegio por Alvará de 20 de Fevereiro de 1537; e por este documento sabemos que o pobre poeta cego era natural da ilha da Madeira, e que a sua actividade litteraria, suscitada pelas necessidades inaddiaveis da vida era já bastantemente exercida e vulgarisada muito antes da data em que impetrou o privilegio, isto é, coetanea com o periodo do maior esplendor de Gil Vicente. Os dois poetas não se conheceram; um encantava os serões do paço, o outro emocionava a multidão anonyma na praça. Entre as suas obras, cita-se uma hoje perdida, *Trovas de arte mayor á morte de Dom João de Castro;* vê-se que sabia explorar os successos occorrentes, e que realmente a morte de D. João de Castro em 6 de Junho de 1548 deixou impressão na sympathia popular. Parece-nos tambem achar uma referencia ao fallecimento do Infante D. Luiz, que tanto se distinguira na tomada de Tunis, n'estes versos do auto do *Marquez de Mantua:*

> Quem viu o senhor *Infante,*
> *Tampouco ha,* fazer guerra,
> E ser n'ella tão possante,
> E agora em um instante
> Ser tornado fria terra.

A actividade de Balthazar Dias estende-se até á epoca do rei D. Sebastião, florescendo

como o poeta mais querido do povo. Na petição que fizera para obter o privilegio de 1537, allegava que as suas obras tinham sido *vistas* e *approvadas;* quer dizer que as submettera á censura ecclesiastica, como então se exigia pelas Constituições episcopaes de Evora de 1534, de Lisboa de 1536, e de Braga de 1537. Mas apezar de todas estas precauções, essas obras, filhas da sincera credulidade, foram duramente amputadas pelo Index Expurgatorio de 1624, e perderam-se todas aquellas que não deixaram raizes na sympathia popular.

O alvará do privilegio de 20 de Fevereiro de 1537, concedido a Balthazar Dias para a publicação das suas obras, encerra valiosos elementos para a biographia d'este fecundo poeta popular, contemporaneo de Gil Vicente. Transcrevemol-o:

«Dom Joham, etc. A quantos esta minha carta virem faço saber que *Baltezar Dias, ceguo, da ilha da Madeira*, me disse per sua petyçam que tem feitas algũas obras assy *em prosa como em metro*, as quaes foram já vistas e aprouadas e algũas dellas ymprimidas, segundo podia uer por hum pubrico estromento que perante mim apresentou. E por quanto elle quer ora mandar ymprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer, *por ser homem pobre* e *nam ter outra ymdustria pera viver por o caricimento de sua vista* senam vender has ditas obras, me pidia ouvesse por bem, por lhe fazer esmolla, dar-lhe de priuilegio pera que pessoa algũa não possa ymprimir nem vender suas obras sem sua licença, com certa pena. E

visto todo por mim, ey por bem e mando que nenhum ymprimidor emprima as obras do dito *Baltezar Dias, ceguo*, que elle fyzer asy em metro como em prosa, nem liureiro algum nem outra nenhũa pesoa as venda sem sua licença, sob pena de quem ho contrairo fyzer pagar xxx cruzados, ametade pera os catyuos e a outra ametade pera quem ho acusar. E porem, se elle fyzer algũas obras que toquem em cousa de nossa santa fee, nam se ymprimiram sem primeiro serem vistas e enjaminadas por mestre *Pedro Margualho*, e vindo por elle vistas, e achando que não falla em cousa que se nam deva fallar, lhe pase diso sua certidam, com a qual certidão hey por bem que se ymprimam as taes obras e doutra maneira nam. Notefyquo o asy a todos corregedores, juizes, justiças, oficiaes e pesoas a que esta minha carta for mostrada, e mando que asy se cumpra sem duvida nem embarguo algum. Dada em a minha cidade dEvora aos xx dias de feuereiro, Anrique da Mota a fez, anno do nacimento de noso senhor Jesu Christo de mill e bº e xxxvij annos. » [1]

Por este documento se conhece indirectamente, que muitas das suas composições anteriores a esta data, como Trovas e Autos, se perderam, pois que apenas apparecem mais tarde apontadas nos Indices Expurgatorios;

---

[1] *Chancell. de D. João III*, Liv. XXIII, fl. 17, dos Privilegios. — Publicada pela primeira vez nos *Documentos para a Historia da Typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, por V. Deslandes, p. 20.

taes o *Auto da Feira da Ladra*, e as Glosas ao romance *Retrahida está la Infanta*, fórma desenvolvida do romance popular da *Silvaninha*. Balthazar Dias adoptou o verso octonario da redondilha popular, e a fórma estrophica da quintilha, como a usaram Affonso Alvares e o Chiado. Não lhe eram desconhecidos os *pliegos sueltos* do romanceiro hespanhol, d'onde tirou os elementos para a formação do Auto do *Marquez de Mantua*, a que deu o nome erudito de tragedia. Do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais extrahiu a lenda do cyclo de Crescencia, que elle trovou desenvolvidamente na relação intitulada *Historia da Imperatriz Porcina e do Imperador Lodonio*, que ainda hoje é uma das folhas volantes mais queridas da litteratura popular, e sempre lida entre grupos de mulheres ao soalheiro que a sanctificam com lagrimas. N'este mesmo caso estão as duas trovas satiricas *Malicia das Mulheres* e *Conselhos para bem casar*. Parece que na obra de Balthazar Dias influiram as grandes calamidades nacionaes que se succederam depois de 1578; salvaram-se só aquellas composições que estavam mais em harmonia com a tristeza popular. O *Auto de Santo Aleixo*, cujo germen se encontra na *Legenda Aurea* de Voragine, perpetuou-se na tradição portugueza, e ainda hoje se imprime e representa. O typo de *Santo Aleixo* exprimia a tristeza do tempo, quando pela derrota do rei D. Sebastião o povo ficára na incerteza se realmente morrera em Alcacer-kibir, ou se effectivamente abandonára o throno para fugir como peregrino e ir fazer penitencia a Jerusalem. *Alei-*

xo separa-se tambem de sua esposa na noite do noivado, troca as roupas de gala pelos andrajos de um mendigo e vae adorar os Logares santos, regressando desconhecido *(encoberto)* e vivendo dezesete annos por esmola debaixo de uma escada em casa de seu pae. O povo portuguez identificava sympathicamente estes dois typos do joven monarcha e do noivo. Este thema lendario pertence a esse grupo de tradições novellescas que no seculo X penetraram na Europa e aqui receberam a fórma de Vidas de Santos; os troveiros francezes fizeram no seculo XI o poema em decasyllabos assonantados *Saint Alexis*, reelaborado e desenvolvido do seculo XII a XIV, e mais dois outros poemas um em monorrimos e outro em verso solto, no seculo XIII; [1] a fórma dramatica foi publicada por Francisque Michel e Monmerqué. Balthazar Dias não conheceu estas fontes francezas; inspirou-se directamente do agiographo italiano Giacomo da Varaggio (Voragine) na *Legenda Aurea*. N'esta elaboração poetica, por vezes Balthazar Dias eleva-se a um puro lyrismo, comparavel ao de Gil Vicente. Para se conhecer o argumento do *Auto de Santo Aleixo* extractamos aquellas situações narradas por Voragine de que Balthazar Dias se aproveitou, para que se veja como elle soube admiravelmente tirar de pequenos incidentes grandes lances dramaticos:

« Aleixo era filho de Euphemiano, homem

---

[1] Gaston Paris, *La Litterature française au Moyen Age*, § 147.

accrescentadissimo em dignidade, e o primeiro na côrte do Imperador. — Era o filho instruido em todas as sciencias liberaes e em todas as artes da philosophia. Ao chegar á adolescencia escolheram para elle uma infanta da casa real e deram-lh'a por esposa. Logo que a noite veiu deixaram os esposos a sós. Então o santo moço começou a instruir sua mulher no temor de Deus, e a recommendarlhe a virgindade. Deu-lhe depois um annel de ouro para que o guardasse, dizendo: — Recebei-o e guardae-o até quando Deus quizer; e que o Senhor seja entre nós. — Tomando uma parte dos seus haveres, dirigiu-se para a banda do mar e embarcou-se escondidamente, dirigindo-se para a cidade de Laodicêa, e d'ahi para Edessa, cidade da Syria, aonde se venera uma toalha com a imagem de Jesus... Das esmolas que acceitava ficava apenas com o bastante para esse dia, distribuindo o resto pelos outros pobres. O pae, lamentando o desapparecimento de Aleixo, mandou os seus servos por todas as partes do mundo a procural-o com affinco; quando chegaram a Edessa, Aleixo os reconheceu, mas não os servos a elle, a quem deram esmola como aos demais pobres... O povo tinha-o já em grande veneração. Para fugir á vangloria, Aleixo retirou-se para Laodicêa, d'onde se embarcou para Tarso, na Sicilia; mas o navio, batido pelos ventos, arribou a um porto proximo de Roma. Disse então Aleixo: — «Permanecerei desconhecido em casa de meu pae.» Os creados da casa escarneciam-n'o, entornavam-lhe ás vezes sobre a cabeça a agua das panellas, jogando-lhe mo-

tejos. Tudo soffria com paciencia. Tendo a revelação da hora da morte, pediu tinta e papel e escreveu a narração de sua vida. No domingo, depois da missa, uma voz celeste se ouviu: —«Procurae o homem de Deus, encontral-o-heis em casa de Euphemiano.» Perguntaram a Euphemiano o que aquillo significava, porém nada soube responder. Então os Imperadores Arcadio e Honorio, com o papa Innocencio foram a casa de Euphemiano; este, correndo para onde estava Aleixo, encontrou-o morto. Quiz tirar-lhe da mão o papel, mas náo pôde. Deu parte d'isso ao papa e aos imperadores, que disseram: — Vamos; tomaremos esse papel para saber o que ahi está apontado. O papa approximando-se, pegou no papel, que os dedos do morto abandonaram de prompto. Leu-o o papa em presença de Euphemiano e do povo. Ouvindo isto, foi Euphemiano assaltado por dôr com que cahiu em terra sem sentidos... E a mãe de Aleixo pelo que ouviu rasgou os seus vestidos... E a esposa de Aleixo exclamava tambem: — Ai! viuva fiquei, com todas as esperanças e consolação perdidas.»

São emocionantes as situações dramaticas que offerece esta lenda agiologica, prestandose a um sentido lyrismo. Balthazar Dias pela sua crente sinceridade, independencia da rhetorica classica, linguagem e comprehensão da alma popular, estava em condições para a interpretar admiravelmente. O *Auto de Santo Aleixo* tem uma certa rudeza que o não prejudica, antes lhe dá um colorido vivo e uma certa ingenuidade moral. Balthazar Dias, po-

bre e cego, inspirava-se da pobreza, como os poetas mendicantes do seculo XIII:

> Riqueza não hei mister,
> Porque eu pobre nasci
> E pobre heide morrer;
> Não quero, Senhor de ti,
> Senão poder-me soffrer.
>
> Rogo a tua clemencia,
> Se pobreza me quer dar,
> Que me queira consolar
> Com alguma paciencia
> Para não desesperar.

No Auto figura tambem um Diabo, segundo o uso da eschola de Gil Vicente; entra umas vezes pobre, outras vestido de cortezão para tentar Aleixo. Os intervallos são preenchidos com hymnos da egreja, como o *Te Deum;* Anjos, Papas e Cardeaes entram espectaculosamente em scena, com grandioso effeito. Balthazar Dias mostrou-se verdadeiramente poeta na scena da carta, modificando o espirito theocratico da *Legenda Aurea:* Euphemiano aproxima-se do cadaver do filho e não póde tirar-lhe a carta dos dedos; os quatro Cardeaes, o Papa e o Imperador foram por seu turno requerer o morto para que lhes deixasse ler a carta, e nenhum conseguiu que elle a desprendesse da mão; vem sua mãe Aglais, e tambem nada obteve; aproxima-se por fim sua esposa Sabina, e o defuncto abre a mão soltando o escripto com a narrativa de sua vida. A scena é delicada emquanto á invenção, mas um ferrenho catholicismo abafava a alma do poeta. O Auto

acaba imponentemente com uma procissão de enterro, em que os quatro Cardeaes e o Papa vão cantando entre brandões funereos *In exitu Israel de Aegypto*. Medonha impressão final, em harmonia com o fim do seculo e de um povo entristecido por uma feroz intolerancia catholica. De que outro modo podia ser o theatro de um povo ao qual as unicas festas que lhe deixaram foram a mascarada do *Sambenito e carocha* dos Autos de Fé, os sermões aterradores e as extorsões dos *relexados em carne* ao braço secular e devorados no póste das fogueiras do Rocio. O Index Expurgatorio de 1624, em virtude da immensa popularidade d'este Auto, tratou de o amputar; ahi se lê a pagina 270: «No *Auto de Santo Aleixo*, Autor Baltezar Dias, em Lisboa, por Vicente Alvres, anno 1613, fol. 5. pag. 2. col. 2. junto do fim no dito do Diabo, em logar do verso: *Com sua filha Sabina*, diga: *Com hũa nobre Sabina*, e d'ahi por diante risque-se até: *fica-te muito embora*, inclus. Fol. 7. pag. 1. col. 1. risque-se: *E ella pelo deshonrar*, até *Disse Deus*, exclus. As mesmas emendas se façam na impressam de 1616, em Evora, por Francisco Simões: a primeira na fol. 6. pag. 1. a segunda na fol. 7. pag. 1.» E a pag. 98 d'este Index, prohibe-se o Auto não sendo emendado em conformidade com estas indicações. Mas, apezar das prohibições o *Auto de Santo Aleixo* ainda hoje se representa pelas aldeias, phenomeno litterario curioso e moralmente significativo.

Das censuras e prohibições ecclesiasticas escapou tambem o *Auto de Santa Catherina*, que egualmente pertence ao numero d'essas

tradições orientaes que penetrando na Europa depois do seculo X se converteram em Lendas agiologicas; a vida de Santa Catherina foi escripta no seculo XII em Inglaterra por soror Clemencia de Barking, tendo outras redacções n'esse e no seculo seguinte. Balthazar Dias foi buscar o thema para o seu Auto á *Legenda Aurea*, verdadeiramente epico, e com imponentes effeitos para situações dramaticas. Não é a invenção que se admira no poeta cego, mas a fórma, em bellas decimas na redondilha popular, prestando-se á melopêa da recitação. Apparecem em scena Jesus Christo e a Virgem; cantam-se hymnos religiosos como *Ave-Maria* e *Laudate Dominum*. A scena em que Santa Catherina argumenta com os Doutores e lhes responde com as mais finas subtilezas é pouco theatral, mas grandiosa. Em scena é degolada a virgem argumentadora, e diante da multidão dá-se o milagre de correr leite em logar de sangue. O Auto termina tambem com um enterro; era este o pathetico lance que se queria ter sempre presente na imaginação popular; o poeta falla-lhe do horror da heresia e da morte, do náda das cousas da vida, do castigo irremediavel, que por deturpação dos sentimentos humanos, amesquinham-se em banaes situações dramaticas.

Máo grado estas tintas carregadas o Index de 1624 não poupou a pobre peça: «No *Auto de Santa Catherina*, do mesmo Autor, em Lisboa, por Manoel Carvalho, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1613, risque-se o titulo, *Aqui bautiza* até *Diz o Ermitam*, exclus. Nem se represente e bautismo como

no *Auto de Santa Barbara* fica notado na palavra Affonso Alvares. E pouco adiante risque-se o verso, *E perdoaste o peccado*, com o seguinte, os quaes estam na Oração de Santa Catherina, *O eterno e soberano*, etc. E adiante do dito do pagem risque-se o primeiro verso *Ninguem se póde apartar*, com o seguinte. E logo adiante o verso, *Porque assi o quiz a tristeza*. Fol. 10. pag. 1. no dito de Santa Catherina, *Quando da terra sagrada*, etc. risque-se o verso 7. *da terra virgem tambem*. Fol. penult. pag. 2. o erro da impressam de Lisboa, *minha sacra humanidade* emende-se, *minha fraca*, etc. »

A sympathia popular foi mais forte do que a censura ecclesiastica, continuando a imprimir-se o Auto no nosso tempo, como na edição do Porto de 1863, e a representar-se pelas aldeias, como se consigna n'esta descripção feita por Luiz Augusto Palmeirim, sob o titulo *Representação de um drama sacro em San Christovam de Mafamude*. Foi de tarde, e depois de foguetes e rufos de tambor annunciando o espectaculo, que se começou a representação do *Auto de Santa Catherina*: « Ao fundo de um extenso pateo havia uma quasi arribana, meio escondida por entre velhos panos de lona, e ao lado um como coreto onde em uma bancada de pinho se sentava uma orchestra composta de uma requinta, de um tambor, de uns estridentes ferrinhos e de uma viola franceza, que nas occasiões solemnes fazia de harpa, a contento visivel do auditorio. . . . . o emprezario fazendo de major de Ordenanças, barbas até á cintura, espada curva e

occulos verdes, passeava pelo amphitheatro, saudando familiarmente com a luva os seus conhecidos.... De repente o major, que accumulava as funcções de emprezario com as de contra-regra, deu dois ou trez sonoros apitos, descerrou-se o pano do improvisado theatro e com passo lento e tremido como de santos levados em andor, vimos avançar dois latagões vestidos de mulheres romanas, com caracoes até aos hombros e lenços de espiguilha na mão esquerda, o que me deixou logo suspeitar as muitas lagrimas que se iam chorar alli.»

Além d'estes dois Autos, que ainda se reimprimem e representam, são hoje rarissimos ou mesmo desconhecidos o *Auto do Nascimento de Christo*, o *Auto de ElRey Salamam*, e o *Auto breve da Paixão;* damos conta d'elles apenas pelas passagens da censura do Index Expurgatorio de 1624:

«No *Auto do Nascimento de Christo*, do mesmo Autor de qualquer impressam se emende o seguinte:

«No principio do dito de Benito, risque-se o verso 11. *Jury al no*, até *peccar quiso*, inclus. E no dito seguinte de Bartolo risque-se o verso 6. *por San Junco verdadeiro*, etc. adiante tambem no segundo dito de Bartolo, *dexadme dormir*, etc. e risque-se o verso *juro al cuerpo de S. Pico*. E no dito do Emperador, Jupiter *omnipotente*, em logar do verso 21, *E pois que como divino*, diga, *E pois que sem ser divino*. Em o dito de Samuel, risque o verso 8. *juro al cuerpo de Abraham*. Em o dito 2. de Samuel Zan, risque-se o verso 4. *por vida de Don Mouse*. E muito adian-

te no 4. dito de Joseph. *Quem se apercebe*, etc. risque-se o verso 8. *E a cabeça com vinho.* Em o mesmo Auto antes do titulo, *Aqui chora o menino*, etc. ponham-se estas palavras: *O parto da Virgem não se represente no theatro mas soponhase, e corrida hũa cortina apareça a Senhora e o menino Jesu no presepio:* o qual aviso se entenda em qualquer outra representaçam do Nacimento. Abaixo do titulo, *Aqui vem Joseph*, etc. no verso 5. *nosso filho piadoso*, diga etc. *meu filho* etc. Adiante no dito de Benito risque-se, *no dormia por San Puelo*, até *balando como amaron* inclus. E muyto adiante no dito de Gaspar a segunda vez que falla com Herodes, risque-se o verso 10. *Depois de se falecer*. E no mesmo dito, o verso ultimo, *já tres dias averá.* E adiante onde falla Gaspar por todos, o verso 6. *segundo na divindade.* No ultimo dito de Belchior por *receo a vossa bondade*, diga, *recebo*, etc.

«No *Auto del Rey Salamam*, do mesmo Autor, impresso em Lisboa por Antonio Alvres, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1612, se advirta que pela figura del Rey Salamam se deve entender hum peccador do tempo da Ley da Graça, por fallar da confissão sacramental e morte de Christo, e outras cousas que se não accommodam ao tempo, nem pessoa do dito Rey, posto que tambem alguns a elle sómente quadrem, como ser filho de Bersabé, etc.

«No *Auto breve da Payxão* metrificado por Baltezar Dias, como se diz no principio do titulo: impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613, no dito de S. Joam, *Eu*

venho para contar, etc., em logar do verso *Hum malvado Phariseu*, diga *Hum cruel ministro seu.* E na fol. penultima debaixo do titulo *Mulier ecce filius tuus*, risque-se o verso etc. *nam de minhas entranhas.* Na ultima pagina de toda a obra risque-se o titulo, *Aqui esmorece Nossa Senhora ao pé da Cruz.*

«No mesmo *Auto*, impresso em Lisboa por Antonio Alvres anno 1617. fol. 2. pag. 2. col. 1. risque-se o titulo *Aqui esmorece* etc. E outra vez na fol. 2. Antes do fim pag. 1. no titulo, *Amostra-lhe a veronica* etc. No demais já estava correcto.» (Index, p. 271.)

Em outra passagem d'este mesmo Index (p. 98) sob o nome de Balthazar Dias vem prohibida: «A sua *Glosa*, como o Romance, que começa *Retrahida está a Infante.*» O thema d'este romance é o do Conde Alarcos, tratado dramaticamente por Lope de Vega na comedia *La fuersa lastimosa*, e por Guillem de Castro e Mira de Meschua. O romance foi muito conhecido em Portugal, referindo-se a elle muitos poetas antes de se ter vulgarisado pela collecção de Anvers. Balthazar Dias, glosando-o, dava-lhe a fórma de relação, para as recitações populares. [1] O romance do *Marquez de Mantua*, da mesma fonte castelhana, foi metrificado em fórma dramatica, a que

---

[1] Na comedia *Ulyssipo*, Jorge Ferreira chasquêa da monomania de glosar este romance:

«Que dizeis agora, monseor de Laxão? Este meco não he de huns porretes que grosam *Retrahida está la Infanta*, e *Para que pariste, madre?*... (Act. I, sc. 7.)

deu o nome erudito de *tragedia*. E' verdadeiramente um Auto em bellas quintilhas, que encantara Garrett, e que ainda hoje faz parte da litteratura popular. Lope de Vega comprehendeu o valor dramatico d'este thema, tratando-o em uma das suas Comedias famosas, fazendo como os tragicos gregos que se inspiravam das lendas epicas das rhapsodias homericas. Balthazar Dias comprehendeu quanto o theatro tragico podia crear sobre as tradições medievaes, mas faltava-lhe a faculdade concepcional, para vivificar as lendas com uma intenção artistica. Apesar de tudo, é o primeiro de todos os nossos poetas populares, e aquelle que embora antigo ainda é conhecido e amado.

Os ultimos annos de Balthazar Dias foram passados na provincia da Beira, n'esse centro de persistentes costumes e de vivissimas tradições populares. Em uma extensa composição em Quintilhas intituladas *Conselhos para bem casar*, escreve elle:

> Vossa fama pregoeira
> Me faz esta vos mandar,
> Posto que *estou n'esta Beira*
> Tão remoto de trovar,
> Que não faço trova inteira.

Nos Autos de Gil Vicente apparecem idealisados os costumes da Beira, apropriando-se das dansas populares: « Bailarão á derradeira — E tanger-lhe-ha o Moreno — Que sabe os *bailes da Beira*. » (I, 131.) E' tambem da Beira esse typo popular do *Ratinho*, que tanto figura na comedia nacional, lôrpa e

sensato, vestido de lã crespa ou ratina. [1] Miguel Leitão de Andrada define como local este typo comico: «Os *Ratinhos*, que sendo o concelho de Rates uma freguezia de quatorze ou quinze logarinhos ou aldeias, e estes só sejam os *Ratinhos*, d'elles se estendeu o nome a quasi toda a Beira, que quer dizer bordas do mar.» (*Misc.* p. 342.) Balthazar Dias tambem se serviu d'este typo.

Ignora-se a data da sua morte, mas não passaria além do reinado de D. Sebastião. [2] O exame bibliographico da obra de Balthazar Dias, patentêa-o como um escriptor que possuiu o raro dom da sympathia popular. Essa obra, em grande parte hoje perdida, bem merece ser unificada em uma edição critica indispensavel no Canon quinhentista.

Bibliographia dos Autos e Trovas de Balthazar Dias

Auto de El Salomão. Evora, por Francisco Simões. 1612. In-4.º

—Idem. Lisboa, por Antonio Alvares. 1613. In-4.º

---

[1] Lê-se em Prestes: «*em trajo de Ratinho.*» (*Autos*, p. 86.) Gil Vicente (Obras, t. II, 442) allude á industria dos pannos na Beira:

> E Covilhã muitos pannos
> Finos, que se fazem lá.

[2] E' depois da derrota de Alcacer-quibir, que figura um outro Balthazar Dias, jesuita, pela sua grande caridade para com os captivos, e na occasião da peste.

Auto da Paixão de Christo, metrificada. Lisboa, por Vicente Alvares. 1613. In-4.º

—Id. Lisboa, por Antonio Alvares. 1617. (Citado no Index de 1624.)

—Id. Lisboa, por Jorge Rodrigues. 1633. In-4.º

Auto de Santo Aleixo, filho de Euphemiano, Senador de Roma. Lisboa, por Antonio Alvares. 1613. In-4.º

—Id. Evora, por Francisco Simões. 1616. In-4.º

—Id. Lisboa, por Antonio Alvares. 1633. In-4.º

—Id. Obra novamente feyta da Vida do Bemaventurado Santo Aleyxo, etc. Em Lisboa, Offic. de Domingos Carneiro. 1659. In-4.º de 24 pag. a 2 col. (Cat. Palha, n.º 1226, e na Bibl. nac.)

—Id. Evora, Officina da Universidade. 1749. In-4.º

—Id. Lisboa, por Francisco Borges de Sousa. 1786. In-4.º de 32 pag.

—Id. Lisboa, por F. Borges de Sousa. 1791. In-4.º de 24 pag. a 2 col.

—Id. Porto. (*Livraria do Povo*, n.º 3.) 1863. In-4.º de 16 pag. a 2 col.

—Id. Lisboa, Typ. de Mathias José Marques da Silva. 1868. In-4.º de 23 pag. a 2 col.

Auto de Santa Catherina Virgem e Martyr. Evora, por Francisco Simões. 1616. In-4.º

—Id. Lisboa, por Antonio Alvares. 1633. In-4.º

—Id. Obra novamente feyta da Vida da Bemaventurada Santa Catherina Virgem e Martyr, filha del Rey Costo de Alexandria,

em a qual se conta seu martyrio e glorioso fim, e muyto devota e contemplativa. Feyta por... Em Lisboa, na Officina de Domingos Carneiro. Anno de 1650. In-4.º de 16 fl. 2 col. Com gravura. (Cat. Palha, n.º 1229.)

—Id. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1659. In-4.º (Na Bibl. nac.)

—Id. Evora, Officina da Universidade. 1727. In-4.º

—Id. Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedroso Galrão. 1738. In-4.º de 16 fl. inn. a 2 col.

—Id. Lisboa, por Domingos Carneiro de Sousa. 1786. In-4.º

—Id. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. 1789. In-4.º de 30 pag. (Gravura em madeira.)

—Id. Porto (*Livraria do Povo*, n.º 4.) 1863. In-4.º de 20 pag. a 2 col. (Ainda se continuam as edições d'este Auto e do anterior.)

Auto da Feira da Ladra. Lisboa, por Antonio Alvares. 1613. In-4.º

—Id. Lisboa. 1619. (Ap. Barbosa.)

Auto do Nascimento de Christo. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1615. In-4.º

Tragedia do Marquez de Mantua e do Imperador Carlos Magno. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1665. In-4.º

—Id. A qual como o Marquez de Mantua andando perdido na caça achou a Valdevinos ferido de morte; e da justiça que por sua morte foi feyta a D. Carloto, filho do Emperador... Lisboa, na Officina de Domingos Carneiro. Anno 1692. In-4.º de 24 pag. a 2 col. Com vinheta em madeira. (Cat. Palha, n.º 1232.)

—Id. Evora, na Officina da Universidade. 1750. In-4.º

—Id. Lisboa. 1782. (Citado por Garrett no seu *Romanceiro*.)

—Id. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. 1789. In-4.º de 24 pag. a 2 col.

—Id. Lisboa, na Impressão de A. L. de Oliveira. 1827. In-4.º de 19 pag. a 2 col.

—Lisboa. 1851. (Reproduzido sobre uma variante ms. do Cavalheiro de Oliveira, por Garrett no *Romanceiro*, t. III, p. 194 a 256.

—Id. Porto. 1868. (Reproduzido na *Floresta de varios Romances*, pag. 62 a 104.)

*

Historia da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodonio de Roma, etc. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1660. In-4.º

—Id. Porto. 1863. In-4.º

—Id. Porto. 1868. (Reproduzido na *Floresta de varios Romances*.)

Conselhos para bem casar. Lisboa, por Antonio Alvares. 1633. In-4.º

—Id. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1659. In-4.º

—Id. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1680. In-4.º de 16 pag.

Auto da Malicia das Mulheres. Lisboa, por Antonio Alvares. 1640. In-4.º (Não tem fórma dramatica.)

—Id. Obra novamente feyta. Lisboa, Officina de Manoel Fernandes da Costa. 1738. In-4.º de 8 pag. a 2 col.

—Id. Lisboa, Officina de Antonio Gomes. 1793. In-4.º de 8 pag.

—Id. Lisboa, Typ. de Antonio Luiz de Oliveira. 1827. In-4.º de 8 pag. a 2 col.

—Id. Porto. Livraria de Cruz Coutinho. 1863?

Trovas de Arte maior sobre a morte de D. João de Castro, Vice Rei da India, dirigidas a sua mulher D. Anna de Athayde. In- 4.º *s. d.*

2. AUTOS ANONYMOS

Pelo privilegio concedido ao cego Balthazar Dias, conhece-se que os Autos já em 1537 se achavam submettidos á censura de um theologo, como Margalho, muito antes dos Indices Expurgatorios, a que já foram submettidos os Autos de Gil Vicente. Foi talvez esta violencia da censura, o que fez que muitos escriptores dramaticos occultassem os seus nomes; assim, na epoca de Gil Vicente encontramos dois bellos autos representados na côrte, antes de 1536, feitos *per hũ famoso autor*. Quem seja? Considerada a creação dramatica como uma prédica moral em acção, e até como uma continuação da liturgia, alguns frades dedicaram-se a escrever para a scena popular, como Fr. Antonio de Lisboa, com o *Auto de Santo Antonio* e *Auto dos dois Ladrões*, o P.e Francisco Vaz de Guimarães, com o *Auto da Paixão*, e os jesuitas P.e Anchieta e P.e Alvaro Lobo, com a *Prégação Universal* e *Mysterio das Onze mil Virgens*. Não era a humildade evangelica que lhes fa-

zia occultar os nomes ou furtarem-se á gloria de auctor; a causa immediata encontra-se na enorme quantidade de Autos incluidos nos Indices Expurgatorios de Hespanha e Portugal no seculo XVI. Ao passo que nos revela a grande riqueza do nosso repertorio dramatico quinhentista, cresce a magoa e a indignação lembrando-nos que d'esse thezouro apenas se conservaram alguns raros despojos, como o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericordia*, e o *Auto do Dia de Juizo.* [1] Este primeiro Auto é como que a continuação de um outro egualmente raro, o *Auto da Geração humana*, que por felicidade se conserva, e pelo qual começaremos.

---

[1] No Index Expurgatorio de Hespanha de 1559 vem apontados como prohibidos os seguintes Autos, todos anonymos, á excepção do *Dom Duardos* de Gil Vicente: o *Auto do Jubileu de Amores, Auto da Adherença do Paço, Auto da Vida do Paço, Auto dos Physicos, Auto do Amadiz de Gaula,* (Gil Vicente) *Auto de Braz Quadrado, Auto de Dom André, Auto do Dia de Juizo, Auto dos Dous Compadres, Auto da Farça Penada, Auto dos Cativos* (Ferreira Gordo, *Memorias da Litteratura*, da Academia, t. III, p. 23, not.)

No Index Expurgatorio de 1624, vem apontados estes mesmos com outros que escaparam á censura:

« *Auto da Adherença do Paço.* Item *da Vida do Paço.* (p. 95.)

« *Auto de Braz Quadrado,* não se emendando como nota o Expurgatorio. *(Ibid.)*

« *Auto dos Cativos*, chamado *Dom Luiz dos Turcos.* (A. 3. class. p. 95.)

« *Auto de como o Estudante Christoval de Bivar livra seu pay cativo,* se permitte tirando-se a ultima pagina, que tem por titulo *Letrilha em endechas mui graciosas.*

A linguagem do Auto da *Geração humana* affecta os archaismos populares; começa: «*Entra primeiro Gil Picote, e diz:*

A bofé que Deus mantenha
er assim todos e todas,
que sedes naquestas vodas;
boa pascoa que vos venha
aa compadre Joan d'açenha.
Joã: Aa compadre, que vos praz?
Gil: Vinde a festa que se faz
que nã ha quem se qua tenha
. . . .
Joã: Valha-me santa Maria,
pois bem cortés sejo eu,
e bem me custou do meu
mas ella já me esquecia.

«*Auto de Dom André*, não se riscando o que se manda no Expurgatorio.
«*Auto do Duque de Florença.*
«*Auto do Deus Padre, Justiça e Misericordia.*
«*Auto do Dia de Juizo*, não se emendando o que se aponta no Expurgatorio.
«*Auto dos dous Compadres*, não se emendando como se diz no Expurgatorio.
«*Auto dos Fisicos.*
«*Auto do Jubileu de Amores.*
«*Auto da Lusitania* com os Diabos.
«*Auto da Farça Penada*, impresso por Antonio Alvares, anno de 1605, sem nome de logar, ou de qualquer outra impressão que seja.
«*Auto do Princepe Claudiano.*
«*Auto ou Historia da Theodora Donzella.* E geralmente quaesquer Autos, Comedias, Tragedias, Farças deshonestas, ou onde entram pessoas ecclesiasticas indecentemente, ou se representa algum sacramento, ou Acto Sacramental; ou se reprehendem e vituperam as pessoas que frequentam os sacramentos e as Egrejas, ou se faz injuria a algum sacramento ou estado approvado pela Egreja.» (Ib., p. 96.)

GIL: Nam michalda qu'elle tem
todo qu'os olhos na festa.
JOÃ: Tornayme vós minha cesta
Qu'os ovos contados vem.

ANJO: Que buscaes, homens de bem?
GIL: Bem que vos venha, senhor,
e bem venha ao laurador
que por senhorio vos tem.

ANJO: Porém, que vindes buscar?
JOÃ: Vimos uer se he assy ou nam
de hũa arremedaçam
que s'a ca d'arremedar.

GIL: E lá no nosso lugar
anda ho zum, zum tamanho
vou rebato esse tanho
pera nelle magrimar.
E de noyte m'ergui,
digo quando o dia abre,
naquillo vem meu compadre
e eis-nos ambos aqui.
JOÃ: Ora vos dizei se he assy
que fazem o Ayto cá?
ANJO: Si, o Auto se fará
esperay vos pera ahi,
Que eu quero la yr dentro
e verey se estan já prestes.
GIL: Ha poucos mancebos destes
jur'á fee de sam coentro.

O Anjo, tomando parte n'este prologo, explica-lhes o pensamento do Auto:

Digo que o Auto he
do sagrado evangelho
muy clarissimo espelho
da christianissima fee.
GIL: Esse prologo s'ee
que zenia lá n'aldea,
diga-nos vossa mercêa
assy todo pée com pée.

ANJO: Sobre este ponto soo
d'aquelle homem de bem
que da santa Jerusalem
descendeu em Jericó
e no caminho sem dóo
os ladrões que ho toparam
quasi morto o deixaram
ferido sobre o poo.

E depois de assy perdido
ho Sacerdote passou
e somente não olhou
do afflito o gemido;
ho Levita escludido
de usar de piadade
esqueceo a caridade
que se deve ao ferido.
Passou o Samaritano
que dizem fóra da Ley,
d'este soo que vos direi
se nam que foy tam humano
que toda dor e o dano
do ferido repairou,
e logo d'ahi o levou
ao meijam soberano.

E ho ferido foy sam
com mezinhas divinaes,
e porque mais entendaes
este homē foy Adam.
Os Diabos certos sam
os ladrões, crueis de cote,
a Ley velha o sacerdote,
o Levita a sem razam.

Do Samaritano sagrado
que ao proximo proveu
ho Filho do Deus do céo
em Christo crucificado,
este sobre seu costado
ho trouxe á sua Ygreja.

E' este o sentido allegorico do Auto, exposto no prologo; ouvindo-o diz um dos aldeãos:

Nã quereis que eu me veja,
ora estaes bem aviado.
Tomae vós os ovos antes,
e a cestinha com a palha
ca, bofée, si Deus me valha,
que nem o juiz d'Abrantes,
nem o porteiro dos Infantes
nam me chimparám d'aqui.
. . . .

O Anjo recommenda-lhes silencio, e *Aqui entra Adam em pessoa da Geraçam humana*. Os versos que recita são no gôsto de Jorge Manrique, já usados por Gil Vicente no *Auto da Alma*:

Per um modo divinal
e mandado do Eterno
sou criado,
cuidado celestial
do celestial caderno
me he dado.
De pensamentos eguaes
pera amar a elle Deus
me dotou;
obrou em mi obras taes
que por ellas das dos céos
me prantou...

« Aqui vem quatro Anjos com a vestidura da innocencia e immortalidade cantando o seguinte; e a Justiça de traz d'elles vestida de vermelho com hũa vara dourada na mão; e muito mais de traz a Rezam vestida de

branco com hũa regra na mão, e a vestidura que os Anjos traziam era branca.»

Vem depois dous Diabos tentar Adão, e recorrem á Malicia, para conseguirem o seu fim: «Aqui apparece a Malicia á maneira de molher velha, com umas orelhas de lobo, que lhe saem pelo toucado...» A victoria dos Diabos é então identificada com a situação do Samaritano: «Aqui ferem os Diabos a Adam e despem-lhe a vestidura e aa Justiça levam-lh'a; e a Rezam fiqua pegada com Adam, o qual fiqua muito chagado no cham...» E' então que passam pela estrada o Sacerdote da Lei velha, e o Levita que recitam boas palavras mas sem sacrificio, até que apparece o Samaritano identificado com Christo:

Porque eu sam enviado
das alturas ao mundo
a curar
as chagas que o peccado
te forçou das do profundo
sostentar.

«Aqui leva o Samaritano-Christo a Adam sobraçado á Sancta Madre Ygreja, que está com os quatro Doctores .s. Sam Gregorio, e Sam Jeronymo, Sam Ambrosio e Sam Agostinho.» A Egreja recebe o ferido e trata-o, terminando o Auto com varios hymnos dos quatro Doutores. A estructura do Auto é singularmente poetica, e ainda hoje dava um bello thema para uma Oratoria musical. A fórma estrophica por muito laboriosa é que por vezes embaraça a expressão poetica. O *Auto da Geração humana* traz no titulo *fei-*

ta per hum famoso Autor; e tem na portada a data de 1536. Quem seria n'este tempo o famoso auctor? Não nos atrevemos a attribuil-o a Gil Vicente, pelo facto d'elle ter deixado a sua obra coordenada antes de morrer; antes se poderá julgar traducção do *Auto de accusacion contra el Genero humano*, que se guarda na Bibliotheca de Madrid. O Auto foi representado na côrte. [1]

O *Auto de Deus Padre, e Justiça e Misericordia*, parece pertencer ao mesmo *famoso autor* do *Auto da Geração humana;* lê-se no frontispicio:

> A qual obra vay enmendada
> por hum muy *famoso autor*
> que até aqui andava errada
> de mentiras atestada
> sem ter nenhum valor.

A concepção é verdadeiramente poetica. Diante de Deus Padre a Justiça pede o casti-

---

[1] Transcrevemos o seu titulo:

« *Obra famosissima tirada da sancta escriptura chamada da* GERAÇÃ HUMANA *onde se representam sentenças muy catolicas e proveitosas pera todo christã: Feita per hũu famoso autor:* Em ha qual entram as figuras seguintes: s. dous Lauradores, hũ per nome Joam d'Açenha e outro Gil Picote, e hũ Anjo e ho nosso padre Adam, em pessoa da Geração humana, e quatro Anjos com a vestidura da innocencia e a Justiça e a Rezam, e dous Diabos hũ per nome Estaroque e outro Abirã. e a Malicia e hũ Sacerdote da Ley e o Levita e o Samaritano Xpô, e a Sancta Madre Egreja e quatro Doutores della .s. Sam Gregorio e Sam Jerony-

go para o peccado de Adão, contrapondo-se á Misericordia que exora o seu perdão; é n'este debate prolongado que Deus Padre resolve o sacrificio do Filho. Começa:

MISERICORDIA:

Muy alto Deus eternal
do céo e terra criador,
ó padre celestial
rey dos reys e mayoral,
sem nenhum antecessor;
semelhante a ti fizeste
Adam, da terra formado,
por parceira Eva lhe deste,
o logar onde os pozeste
perderam por seu peccado.
. . . .
Que o Diabo enganoso
os tem prezos encarcerados,
em logar muy tenebroso,
oh Padre tam piadóso,
perdoa-lhe os seus peccados.

---

mo, Sam Ambrosio e Sam Augustinho.» In-4.º de 11 folhas não numeradas, a 2 col.

Todos estes dizeres se acham dentro de uma tarja de composição typographica de quatro peças, tendo na columna esquerda a data 1536.

A composição é mais antiga do que esta data, não só pela linguagem, mas porque no prologo se refere aos *senhores infantes*, isto é aos filhos do rei D. Manoel. O Auto parece imitado na sua estructura, versificação e symbolismo do *Auto da Alma* de Gil Vicente; a designação: *Feyta per hum famoso autor* bem poderia referir-se ao proprio Gil Vicente. N'este caso por que não appareceria este Auto junto dos demais colligidos pelo proprio auctor, e estando impresso em 1536? E' pois o *Auto da Geração humana* uma imitação de Gil Vicente por auctor contemporaneo do poeta, e que já n'esse tempo se considerava *famoso*.

JUSTIÇA:

Não consinto eu, senhor,
que isso ajas de outorgar,
olha tam grande errar,
que o caso he de teor
pera nunca perdoar.
. . . .
Senhor tu faze direito
pois que és justo juiz,
que o peccado a ti he feito;
não hajas, Senhor, respeito
ao que Misericordia diz...

Depois dos differentes discursos, diz Deus Padre para a Justiça:

Não vês que me tem vencido
esta filha angustiada;
pois estou já demovido
meu Filho amado e querido
receba tua manada.
Moura o meu Filho primeiro
bondade mui soberana,
moura e receba o marteiro
por salvar natura humana.

E extensamente vae explicando o sacrificio da Redempção, e ordena ao Anjo Gabriel:

Entrareis em Nazaré
achareis hũa donzella
da geraçam de David
muy formosa e muyto bella,
luzente como estrella,
prezada mais que robil.
E esta virgem é chamada
ho seu nome he Maria...

«*Vae-se o Anjo a Nossa Senhora e com o joelho no chão diga:*

Virgem; de graça mui chêa,
avè! rosa singular.
Tota pulchra, amica mea, etc.

«*Vae-se o Anjo; e virá o Espirito Santo onde Nossa Senhora estiver, em figura de pombinha, e cantarám onde Deus Padre estiver.*»

Segue-se a rubrica, que indica um segundo acto:

«Começa-se a segunda parte, em que se representam as feguras seguintes .s. Isayas e Zacarias. Os quaes fingem virem dos infernos e falam das prophecias da vinda de Christo. E depois se mostra Christo nascido. E entra Adão chagado, e preso em ferros; e fala com os Prophetas; e entram as duas Sebillas .s. Agrepina e Eretea, e allegam ho que prophetisaram, e amostrando como he nascido Christo e se tornam ao inferno; e apparece o Anjo aos Pastores denunciando-lhes como Christo é nascido, hos quaes o vão ver e adorar. E fala primeiramente Nossa Senhora com Joseph:

Joseph, esposo amado
busquemos aqui pousada
pera nosso gasalhado,
que ho meu tempo he chegado
que m'acho muy consolada...»

A scena do Auto avisando os pastores Bras, Gregorio e Llorente accentua os traços

que se repetem depois em todos os Autos da Natividade; o Auto termina pela visita dos pastores ao presepio, com as suas pequenas offerendas, despedindo-os Nossa Senhora:

> Eu serey de vós lembrada
> onde quer que vós andardes,
> pela graça que me he dada
> eu serey vossa avogada
> quando quer que me chamardes. [1]

E' possivel que o *Auto de Deus Padre, e Justiça e Misericordia* seja uma traducção ou imitação do *Auto de la Justicia divina contra el Peccado de Adam*, adquirido com uma collecção de outros Autos rarissimos pela Bibliotheca de Madrid em 1844.

---

[1] O Auto tem 20 folhas a 2 col. em semigotico. Conserva-se nos *Reservados*, da Bibl. nac. Eis o titulo completo: *Auto de Deus Padre e Justiça e Misericordia:* (Trez pequenas vinhetas) Obra novamente feita; em a qual se representa a Misericordia e a Justiça perante Deos padre: pera se determinar quē hade padecer polla linagem humanal. E fala primeiramente a Misericordia pedindo perdam a Deos que ouvesse piadade de Adam; e que lhe perdoasse ho pecado. Ho qual a Justiça contradiz, que todavia padecesse Adam e os que d'elle decendessem. E visto por Deos padre acordou que ho seu precioso filho viesse ao mundo a padecer polla humanal linagem; e enviou o anjo Gabriel aa cidade de Galilea a saudar a virgem nossa senhora declarando-lhe a encarnaçan do filho de Deos. E as feguras são as seguintes .s. Deos padre | Misericordia | Justiça | Anjo | Joseph | Ysaias | Zacarias | Adam | Agripina | Eretea | Bras | Llorente | Gregorio | Pascal | Sebilia | Libortina | Anjo. | Nossa Senhora; e diz primeiramente a Misericordia. (Portada de composição typographica.

O *Auto do Dia de Juiso*, tambem pela sua linguagem, fórma da redondilha quebrada, e um gracioso lyrismo patentêa a sua veneranda antiguidade. Um Villão que entra em scena para ser julgado, vem cantando:

> Oh que *novas* me virão
> Da Cidade *de Azamor?*
> Maldita seja a molher
> Que matou tal lavrador.

Deveria esta cantiga correr na tradição desde 1513, quando foi a brilhante expedição para rehabilitar o duque D. Jayme do assassinato da esposa; para a data do Auto póde inferir-se que fôra composto em tempo em que o successo de Azamor ainda impressionava a imaginação popular. No *Auto do Dia de Juizo* a scena do Villão que argumenta com o Diabo faz lembrar o typo do velho fabliau francez do *Villain qui conquist le Paradis par plait;* e esta circumstancia indica o fio da tradição franceza tambem seguida por Gil Vicente:

VILLÃO: Deixa-me que esvaliarei
Oi, oi, oi.
SATANAZ: Já me *palraes françoi,*
Não o sabeis mastigar,
Assim haveis de falar
Que vos darei eu *de moi.*

O typo do Villão, tambem nacional, conserva o modelo fixado nos fabliaux, rude, sensato, cortando as mais difficeis situações

com um bom dito ou rifão; elle comprehende a origem da sua independencia social:

> Todos lhe chamam villão
> E presumem de Senhores;
> *Se nam fossem os lavradores*
> *Elles nam comeram pão.*

Este mesmo espirito se conserva n'esta cantiga vulgar:

> Alfaiates não são homens,
> Carpinteiros tambem não;
> Homens são *os lavradores*
> *Que enchem a casa de pão.*

Affonso de Burrião, que assim se chama o lavrador, quer entrar para o céo, e trata de persuadir Satanaz de que sabe muitas rezas e que pagou tudo quanto lhe exigia o abbade. O Villão era um grande demandista, que perdera todos os seus haveres com os letrados. E' altamente comico o seu encontro com o Letrado, que depois de o ter expoliado lhe *assobiou ás botas.* O typo do Letrado é tambem completo, reflexo do immortalisado no Pathelin, e tirado da observação dos nossos costumes. O jurisconsulto que sahira do terceiro estado, e que com o pezo do Direito e de todas as Leis romanas derrocára o Feudalismo, restringindo o arbitrio senhorial para fortalecer a auctoridade do Rei, fez o Regalismo, a quem sacrificou a independencia popular; é por isso que nas farças do vulgo o Letrado, com certa malicia intencional, apparece sempre victima dos logros do Villão. No *Auto do*

Dia de Juiso, os typos apparecem já perfeitamente traçados, appresentam *caracter;* todos elles figuraram nos *Autos das Barcas do Inferno, do Purgatorio*, e *do Paraiso* de Gil Vicente, que o auctor anonymo não desconheceu; a ausencia dos typos do Frade, do Papa, dos Cardeaes, leva-nos a inferir que o *Auto do Dia de Juiso* fôra escripto já sem a liberdade que Gil Vicente gosára até 1536. Aqui, como no Auto de Gil Vicente, Lucifer é o Maioral do Inferno; a disposição da scena representa ao mesmo tempo a gloria e o inferno, como nos *Autos das Barcas*, o que se reconhece pelas rubricas: «*Lucifer como que vae ao Inferno dar tormento aos que lá jazem*» ouvindo-se fallar os personagens que tinham já sido sentenciados. Como Gil Vicente, o auctor anonymo adopta a *farsiture* dos velhos Mysterios francezes e cantos populares da Edade media. Apezar de pouco desenvolvido, e fazendo incidir o juizo final só na condemnação do typo de Caim, de Dalila, de um villão, do tabellião, carniceiro, regateira e moleiro, todos da galeria popular, ainda assim é imponente o Auto pela sua linguagem convicta. San João entra em scena *denunciando temerosamente*, como diz a rubrica, o fim do mundo, e faz uma especie de prologo ao grande cataclysmo. Entra em seguida Christo, que dá ordem ao Seraphim para tocar a tuba clangorosa. Ao primeiro toque surge o Rei David, logo em seguida seu filho Absalão, que principia com o verso: «Que é da tua fermosura» segundo o bello romance, que então andava na tradição oral: *Con rabia esta el rei David*. Depois de David, a ou-

tro toque apparece *Abel com seu irmão Cain.* Vem Abel cantando um mimosissimo Villancico de arte menor como aquelles com que Gil Vicente rematava os seus Autos do Natal, circumstancia que prova não estar o auctor longe da tradição dramatica do grande mestre. O toque da trombeta do Seraphim acompanha a mutação de cada scena, e com certeza deveria produzir uma impressão assustadora. Como os Diabos de Gil Vicente, o Lucifer do *Auto do Dia de Juizo* diz:

> Oh que gostoso anexim,
> Eu sei vasconço e latim.

A Regateira do Auto allude a Lisboa nos versos:

> Olhae d'elle as razões,
> Tambem vendo cá cações
> Como vós *lá na Ribeira.*

O Carniceiro tambem diz, quando vê que tem de ser sentenciado para o inferno: «Oh, pesar de Santarem.» O Auto termina com a sentença de Christo condemnando os precitos, vindo á bocca da scena dois Anjos, cantando, fazer o epilogo moral.

O *Auto do Dia de Juizo* é apontado no Expurgatorio de 1559; embora não appareça nenhuma das edições quinhentistas, por ellas foi reproduzido até chegar ao nosso tempo, sem nunca ter decahido da admiração popular. Quando se reimprimiu em Lisboa em 1609 por Pedro Craesbeck, e em Evora em 1616 ainda não estava tão mutilado, que o

Index Expurgatorio de 1624 não tivesse de ordenar-lhe alguns córtes, com que veiu a apparecer em 1665. [1] Na collecção intitulada *Bibliotheca popular*, que começou a publicar-se no Porto em 1863, o *Auto do Dia de Juizo* occupou logo o primeiro logar, antes mesmo dos Autos de Balthazar Dias. [2]

No Index de 1624 tambem se prohibe o *Auto do Duque de Florença;* julgamos ser o Auto escripto por João de Escovar, que nas folhas volantes de 1620 andava com o titulo de *O Fidalgo de Florença*, dedicado *a El Rey D. Sebastião*. Fundamentamos esta inferencia na seguinte passagem em que o Marquez, que se refugia com sua filha em Portugal para evitar o casamento d'ella com um seu inimigo, diz ao Abegam que lhe dá pousada:

MARQUEZ: Yo, hermano, por agora
adelante he de passar,
que *me cumple yr visitar*
la Reyna, vuestra señora,
y al Rey Don Sebastian.

---

[1] Na Bibl. nacional existe um exemplar: *Auto do Dia de Juizo* (gravura em madeira de um Anjo e um Diabo com tridente e uma outra figura de mãos postas) *em o qual se contém as figuras seguintes:* S. João, Christo, N. Senhora, S. Pedro, S. Miguel, um Seraphim, Lucifer, Satanaz, David, Absalão, Urias, Caim, Abel, Dalila, um Velho, um Escrivão, uma Regateira, um Moleiro. Em Lisboa, *com licença*, por Domingos Carneiro. Anno 1665. In-4.º de 24 pag. a 2 col.

[2] Folheto in-4.º de 16 pag. a 2 col. Porto 1863. Typ. de A. J. Pereira Leite.

Que Rey, que tan altamente
en el mundo sublimado,
que es de los Reyes mas loado,
quiero ver quan excellente
es en reger su estado.
Porque yo soy curioso
de ver y saber el mundo.

ABEGAM: Que sois senhor furioso,
vos deveis de ser letrudo,
pois bom Rey e animoso
no nosso se encerra tudo.
Que he tam temido por fama,
do condam que tem de Deus,
que todos os Reys Guineos
e toda a outra Mourama
tremem dos poderes seus.
E os Judeus da Pimenta,
e Reys de mil calidades,
elle de cá os atormenta,
de cá lhe toma as Cidades,
de modo que os acalenta.

MARQUEZ: Plega a Dios que le dê
las victorias que dessea,
pues de tal virtud se arrea,
que es columna de la Fee
de Christo, por quien pelea.

A epoca em que foi escripto o *Auto do Duque de Florença* póde fixar-se depois de 1564, e quando já se formava a corrente da opinião que impellia como paladino da fé catholica o joven monarcha para a Africa. O Auto é escripto metade em castelhano, tratando dos amores da filha do Marquez de Ferrara, e a outra parte em portuguez nas scenas em que fallam aldeãos e ratinhos, servindo o archaismo linguistico para exprimir a rudeza popular. Apresenta já o typo da comedia hespanhola em que ha duas acções, uma passada entre senhores, e outra como paródia e intervallo comico entre creados ou

labregos. A scena começa, dizendo o Marquez de Ferrara a sua filha Gracibelia, que visto estar sem mãe a pretendia casar com o Duque de Barcelona:

> Hija mia, y luminaria
> de mi honra y mi blason
> oydeme con atencion,
> que esta habla temeraria
> sala de mi corazon.
> Y pues que tanta excellencia
> ay en vuestra juventud,
> senti quan alta prudencia
> será dar la obediencia
> al padre y a la virtud.
>
> . . . .
>
> Despues que Dios me llevó
> vuestra madre, mi duelo
> ningun plazer me quedó,
> si no vós que sois consuelo
> del plazer que me dexó.
>
> . . . .
>
> Pues que toda mi riqueza
> y mi tierra y Marquezado
> es para vos limitado,
> mirad vos por la nobleza
> de mi honra y vuestro estado.
> Que por el merecimiento
> de vuestro estado y persona
> tengo yo en pensamiento
> de darvos en casamiento
> el Duque de Barcelona.

Assim proposta a acção, ella complica-se com varios intervallos comicos com as Aias, um Anão e o Hortelão, que deixa entrar escondidamente no Jardim o Duque de Florença a fallar com Gracibelia; o Marquez de Ferrara desespera-se e resolve partir com a filha para Portugal, receiando que o duque seu inimigo lh'a rapte. De facto o Duque de Fer-

rara apresenta-se escondidamente com dois valentes para arrebatarem Gracibelia, e um d'elles entre as bravatas que solta allude a factos historicos, ainda frescos na memoria:

Que en Italia y Lombardia
mi fama es una sola,
y en las *guerras de Pavia*
toda la Gente Española
yo solo la defendia...

Ao que o outro valentão retruca:

Pues aqui viene Persiano,
que aun tiene la mano
con que hizo *Saco en Roma,*
que si corage me toma
como un dragon inhumano
los vivos hombres me coma.

A parte portugueza do Auto começa quando *entra o Abegam, e diz:*

Oh que temporal que vae
de novidades abastado,
qu'ant'agora o semeado
de bem em melhor nos vay,
Deus seja bento e louvado.

O Abegam tem uma filha Brasia com quem o moço Gil não quer andar de amores, e que lhe pergunta: «E bem, que tens tu de teu?» responde o moço:

Tenho Entre Dour'e Minho
hũa casinha terrêa,
e mais tenho hum bacelinho
que as vezes me dá de vinho
hũa pipa quasi chêa.

E mais tenho hũa vacaneja,
emfim, que tenho por soma
fazendinha de que coma,
que com ella não ey enveja
al sancto Padre de Roma.
Antes que a morte me mate
vestir-me da soldada,
minha camisa lavrada,
e meu pelotinho d'arte
e gualteyra debruada.
Então partyr-m'ey d'aqui
com quatro mil e seis centos,
e como me virem assi
choviscarám sobre mi
milhares de casamentos.

O moço Braz é que anda apaixonado por Brazia, a quem ella trata mal, dizendo:

Vay-te, que meu pae não venha,
porque fazes já demora.
BRAZ: Já me vou, fica-te embora,
BRAZIA: Guar-te, não vas pela'zenha.
BRAZ: Irey pelo Val'Amora.
BRAZIA: Traze-me feyta uma roca
de cana para fiar.
BRAZ: Trarey; mas hasde cantar
fiando na maçaroca:
o *seu amor me hade matar.*

Evidentemente este cantar aqui alludido é uma reminiscencia popular das sentidissimas sextilhas de Christovam Falcão, sobre o estribilho: «Casada sem piadade,—Vosso amor me hade matar.» Um Ratinho que entra em scena, vendo que Braz anda pensativo, pergunta-lhe:—«e tu que has,—que assi andas *assengado?*» E' um vocabulo formado do thema *sengo*, que merece considerar-se. Em uma scena em que figuram os villãos Lou-

renço e Vasco, que vão para uma boda cantar, convidam Braz, que diz:

Tomemos logo a estrada,
o caminho dá no fito.
LOURENÇO: Vay tanta rosca e cabrito
que hão de fazer a barbada,
pois o vinho é benedito.

Aqui cantam todos, e a cabo, diz BRAZ:

Se as cantigas se vendessem,
quanto dariam por ellas?
GIL: Dariam o que ellas valessem.
VASCO: Certo que eu as não desse
por um grande alqueire d'ouro.
BRAZ: Pois se eu agora dissesse:
Passeava-se el Rey Mouro.

Aqui cantam: Passeava-se el Rey Mouro, *e diz* BRAZ:

Bem está assi, ques que vamos.

E' curiosa a referencia ao romance castelhano, que servia de typo de muitos romances litterarios do cyclo mauresco:

Passeábase el rey Moro
Per la ciudad de Granada,
Cartas le fueron venidas
Como Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego,
Y al mensajero mataba, etc.

(Duran, *Romancero*, n.º 1063.)

Depois que os aldeãos partem para a boda é que o Marquez de Ferrara entra com Gracibelia e sua aia Belicia e bate á porta do

Abegão para que as recolha; depois do aldeão mostrar o seu caracter desconfiado e ceder por fim ao dinheiro, ficam em casa d'elle as duas damas emquanto o marquez vae á côrte; a filha do Abegão leva-as a espairecer á horta, e alli pouco depois apparece o Duque de Florença, que se dá a conhecer entregando-lhe um annel que com Gracibelia tinha trocado. N'este momento chega o Marquez com os pagens e o Anão:

MARQUEZ: Quien habla con mis donzellas,
sin temer mi residencia;
quien sois vos, que estaes con ellas?
DUQUE: Soy el Duque de Florencia,
que de vos tengo querellas.
MARQUEZ: Valga-me Sancta Maria,
vos soys al Duque Alfireno!
DUQUE: Si, señor, sin mas porfia.
MARQUEZ: Pois soys tan noble y sereno,
tomad esa mano mia.

O Auto termina com o dito do Abegão, em casa de quem se fizeram as reconciliações:

Olhay, rógolo, que cajões
que se vam acontecer,
e assi lh'a daes por molher,
he bem, pois conforme sois,
chamarey mancebelhões
que vos dem algum prazer.

O Auto termina com algum bailado de terreiro, como era de estylo nos Autos de Gil Vicente. [1]

---

[1] E' extremamente raro este Auto, que pertenceu ao conselheiro Minhava; transcrevemos o seu titulo:

Um outro Auto, egualmente raro e anonymo, *Florisbel*, com menos elementos populares do que o anterior, apresenta já a estructura do *imbroglio*, que torna a acção disparatada no seu desenlace. O *Auto de Florisbel* é dividido em scenas que equivalem a actos, como na *Rubena* de Gil Vicente; é escripto em grande parte em castelhano, segundo a esthetica vicentina. Resumimos a acção transcrevendo algumas passagens caracteristicas: «*Entra logo Florisbel com Natalia e Firmonte*, e diz:

> Traz quem a fortuna corre
> para vinda mais segura,
> hade dar rede a ventura,
> que a mais firme vida morre
> traz o bem que pouco dura.

« *Duque de Florença*. Auto sobre os muy sentidos amores que teve o Duque de Florença com a formosa Gracibelia, filha do Marquez de Ferrara, em que se introduzem as figuras seguintes .s. Marquez, Gracibelia com duas damas Belicia e Paulina, hum Enano chamado Rosibel, e hum Ortelão chamado Oriasto, Mahometo Mouro, o Duque com dous Soldados hum Persiano e outro João Temeroso, hum Abegão, chamado, hum Gil e outro Braz, e hũa Moça chamada Joana, dous Villãos hum chamado Lourenço e outro Vasco.

Cõ todas as licẽças necessarias. Em Lisboa. Por Antonio Alvarez. 1632. Na rua dos Douradores. — Taxado a 3. a folha. »

No fim do Auto, lê-se:

« Visto pelo Padre Fr. Luiz dos Anjos. — Vista a conferencia pode correr. Em Lisboa. »

Gaspar Pereira. Francisco Barreto. (Folh. in-4.º a 2 col.)

Deixo atraz os enleos
de leis que os ricos demandam,
da privança ydiosa cheos,
e os interessados meos
da soberba dos perdidos.
Os trabalhos dos que mandam,
dos que com merecimento
esperam satisfação
ver ao Rey fechar a mão
abre-lhe alma o sentimento,
tem-me, filhos, esta dor
posto em pastoril estado,
tal que o tenho por melhor,
que o em que me vi senhor,
d'estes enleos cercado.

Aqui temos a base da acção; Florisbel retirou-se da côrte com seus dous filhos Natalia e Firmonte, e fel-os seguir a vida de pastores, e espera que elles conhecendo as contrariedades do mundo se dêem por contentes com aquelle humilde estado:

Tende-o por gram prudencia,
que ante o Rey val adherencia,
ante Deus merecimento,
conhecendo esta verdade,
contentes ver-vos queria,
n'esta vida, em vossa edade
pois não terá a dignidade
a fingida vilania.

E' um pouco phantasmagorica a acção, mas, vae-se Florisbel, e os dois irmãos ficam conversando. Firmonte mostra-se apaixonado por Natalia, mal suspeitando que é alli filho adoptivo, segredo apenas conhecido pelo Ratinho ou trabalhador da casa. Diz Firmonte:

Ha mil dias que hum sobejo
mal de amor me traz cativo,
tal que o não ha mais esquivo,
duvido, louco, e desejo,
perguntando em que lei vivo.

NAT.: Essa he falsa confusam,
a que ques que te responda,
não te vira eu triste, irmão.

FIRM.: A isto, que se eu sou ou não,
Natalia, não se me esconda,
satisfaze a vontade,
a esta alma que tudo engeita,
por saber esta verdade,
já que da nossa irmandade
nam tenho mais que suspeita.

. . . .

NAT.: Não é pequeno segredo
esse que fias de mim,
porém o que sei de ti
por te ver contente e ledo,
contarei pelo que ouvi:
De pouca ydade crecendo,
me disse um dia minha ama
quando já me hia entendendo,
que perdera eu em nascendo
minha mãy a vida e a fama.
E que esta dor obrigara
d'alma e vida obrigado
ter meu pae conta co'gado,
e que d'ella lhe não ficara
outro filho, nem morgado.

E' depois d'isto que começa a confissão de amor de Firmonte, com phrases de queixa dolorosa:

Entre mil males que vejo
sobeja causa ao que quero,
olha que amor tão sobejo
ver que aquillo que desejo
he o que mais desespero.

NAT.: Ainda esta dor não entendo,
folgara de a entender.
FIRM.: E' dor de amar e querer,
por cuja causa eu vou vendo
esta alma e vida perder.
NAT.: A quem ves?
FIRM.: Quem não se esconde,
NAT.: Está aqui?
FIRM.: Bem sey onde.
NAT.: Onde vive?
FIRM.: No desejo.
NAT.: Fallas-lhe?
FIRM.: Si, e responde.
NAT.: Não te queixes d'essa dama;
quem é, fia-te de mim.
FIRM.: Põe tu os olhos em ti,
ver-me-has arder em chamma
desde quando me entendi.

Esta situação é variada com os dialogos de um Ratinho ou aldeão lorpa, que dirige os trabalhos da pastoreação, — que prepara assim a entrada de outro personagem:

Eu vou buscar um Ratinho
ou qualquer trabalhador
para tasquinhar o linho,
mas cá vejo vir um á pressa...

E' o pastor Perindo, que falla castelhano; aqui começa o imbroglio, porque esse pastor é um filho do Duque de Soria, que anda fugido por causa das perseguições feitas a seu pae pelo rei de Hespanha. Pouco depois apparece Laurelia, outra pastora que falla castelhano e vem á procura de Perindo. Ficam na casa de Florisbel trabalhando; mas Perindo apaixona-se por Natalia, e Firmonte por

Laurelia, o que não condiz com o começo da acção. Apparece depois um Correio, que vem de Hespanha á procura pelo mundo para descobrir onde parará Perindo e dar-lhe a boa nova de que está perdoado e como lhe foram restituidos os bens do seu ducado. Descobre-se tambem que Laurelia é uma princeza, o que tudo explica o Correio Sarzedo. Florisbel exulta de alegria:

> Dure tal contentamento
> mil annos em vosso estado,
> ey por ditoso meu gado,
> pois de tal merecimento
> tanto tempo foy guardado.

RATINHO: Parece isto zombaria
escrita em Livros de guerra...

Quando se declaram as mutuas paixões e se combinam os casamentos, é que Florisbel explica o nascimento de Firmonte:

> Não é meu filho gerado,
> mais por sorte de ventura
> só de duas horas nado
> o achey no chão lançado
> no meyo de uma espessura.
> A par d'elle a mãy chorando
> mais loura que o sol e bella,
> em me vendo alevantando
> a voz fraca, que fallando
> já não podia soffrel-a,
> me disse:— Senhor, criae
> este filho, a quem crueza
> tirou a sorte de alteza
> que um Duque tem por pay,
> e por mãy esta Princeza...

E no meio d'estes ditosos enlaces termina Florisbel, partindo com elles todos para a capital:

> Pois que tamanho prazer
> me ninguem pode tirar,
> filhos, será bem deixar
> terra aonde o merecer
> sem ter pode aproveitar.

« *Vam-se todos e acaba a letra d'este Auto. Laus Deo.* » Pelos ultimos versos que diz Perindo: «en dulces versos cantando — da gloria d'estes amores» o *Auto de Florisbel* terminava com alguma d'aquellas chacotas ou Enseladas, como usára Gil Vicente, e se tornaram um final obrigado no theatro hespanhol. [1]

Uma imitação muito directa de Gil Vicente nos apparece no *Auto de Guiomar do Porto*, em que á semelhança do typo da alcoviteira Branca Gil da farça do *Velho da Horta*, exerce as suas artes de velha mestra applicadas á perdição da discreta Guiomar. O Auto é de

[1] O titulo completo do Auto é o seguinte:

Auto de Florisbel. Em que entram as figuras seguintes: .s. Hũa sua filha chamada Natalia, e hũ seu filho chamado Firmonte, e hũ Ratinho, e hũa Pastora chamada Laurelia, e hũ Pastor por nome Perindo, e hũ Correo chamado Sarzedo.

« Pode-se imprimir en S. Eloy de Lisboa a 12 de Julho de 1619. — M. Vicente da Ressurreição. — Com todas as licenças necessarias. E Privilegio Real. Em Lisboa. Por Antonio Alvares. Impressor Del Rey N. S. 1649. »

Consultámos o exemplar unico que pertencia ao conselheiro Minhava.

extrema raridade, e por isso deixaremos summariado o seu argumento. Guiomar do Porto vive com seu velho pae já viuvo, que tem em casa um moço ou rapasola que criára de pequeno, e que está ao serviço da donzella; occupa-se ella em seus lavores e leituras, quando um namorado se entende com uma alcoviteira para obter-lhe os favores. A ardilosa Celestina entra em casa de Guiomar e consegue que esta receba uns versos do namorado, e passadas algumas semanas consegue que a ingenua Guiomar, tendo enganado o pae, fuja de casa roubando-o e em conloio com o namorado, a alcoviteira e o moço. As scenas em que se desdobra esta simples peripecia são metrificadas em verso octonario, em que por vezes apparece a graça popular, mas prevalecendo já o intuito das agudezas e chistes conceituosos buscados nos trocadilhos da phrase. Apesar d'esta caracteristica do estylo, o *Auto de Guiomar do Porto* pertence ao seculo XVI. Ao abrir-se a scena *entra* Guiomar *com* Rodrigo, *seu moço, e diz:*

Grão trabalho é encobrir,
e descanso é fallar,
grão pena sente em calar,
quem deseja descubrir
o que quer dissimular.
Não tem mal, quem mostra o mal,
e inda do mesmo bem,
não no tem o que o tem,
se o tem sem o mostrar,
que lhe não sabe ninguem.
Pois eu triste que farey
a meu mal que vay crecendo;
se o calo, vou morrendo,
se o digo matar-me-hei,
ou farei que não entendo.

Quero bem, do que mal vem,
quero mal, pois tal mal quero,
que bem de que mal espero
não lhe posso chamar bem,
pois de ser bem desespero.
Dias ha que muito amo
hum senhor de mi querido,
com a lingua o despido,
com a vontade o recramo,
de pedir tão máo partido.

N'este soliloquio amoroso Guiomar chama o moço Rodrigo para que lhe traga a almofada em que está lavrando; Rodrigo apparece dizendo varias graçolas dando a entender que a ama, e Guiomar com aspereza retruca:

Vay, parvo, traze cá
essa almofada que digo,
se fôras doudo, Rodrigo,
eu te castigara já,
mas parvo não tem castigo.

O moço finge equivocar-se, e em vez da almofada traz-lhe a *almofaça*, ao que ella exclama:

GUIOMAR: Que trazes?
RODRIGO: A almofaça.
GUIOMAR: Almofaça, isto é graça;
e isto quem t'o pedia?
com ella que queres que faça?
RODRIGO: Moça que comichão tem
ha mister almofaçada,
coçae-vos com ella bem.
GUIOMAR: Coçar-te-ey com um rebem.
RODRIGO: A my no me come nada.

Depois d'esta scena, entram o Namorado e a Alcoviteira, que aos requebros responde praticamente:

> Vós amaes, e a quem ama
> hum dia parecem mil,
> pois a mais fermosa dama
> usay de manha sotil,
> com obras ganhae a fama.
> Bem sabeis, senhor, que *o dar*
> *as duras pedras quebranta,*
> por aqui useis de entrar,
> porque o grosso peitar
> a todo o mundo encanta.
> Eu tenho determinado
> de lhe levar um presente
> por estas mãos aviado,
> porque termol-a contente
> é meio caminho andado.

No Auto popular entravam já as imagens eruditas da cultura humanista da Renascença; pois diz o Namorado:

> Soffrimento e falsidade
> ganharam Troya inteira,
> mas cá não sei que maneira.
> ALCOV.: Que? meter-lhe na cidade
> hum cavallo de madeira,
> o qual cavallo eu sam,
> onde vós ides metido,
> sem d'ella serdes sentido,
> lhe roubaes o coração
> de amores adormecido.
> NAMOR.: E se n'aquella cidade
> não houver por onde entremos?
> ALCOV.: Então lhe derrubaremos
> as portas da honestidade
> e os muros de seus extremos.

O Namorado dá á Alcoviteira umas trovas sobre o nome de Guiomar, que ella leva á dama guardando o dinheiro para si:

> Sem guia n'este mar guio
> pois que Guiomar por ti,
> Guiomar, guia tu a mi,
> que de ti sem mi confio.
>
> Vivo no mar que navego,
> o qual sei que me traz morto;
> nem posso tomar o porto,
> nem quero sayr do pégo.
>
> De guiar bem desconfio
> mas pois Guiomar por ti,
> Guiomar, guia tu a mi,
> que de ti sem mi confio.

E a Alcoviteira com ár sarcastico ás perguntas do Namorado sobre o merecimento da Cantiga:

> Eu a dou por bem perdida
> emquanto tiverdes d'isto,
> dure mais vossa ferida;
> vós, dinheiro, e vós, anel
> comereis commigo agora,
> e vós trova e vós papel
> yreis comer com a senhora,
> que para mi nam sois mel.

Ao lado do Namorado está Gregorio seu creado, que com o bom senso de um Sancho Pansa, lhe diz: «A velha zomba de nós.» E terminado um dialogo temperado de anexins, vão-se embora e fica a Alcoviteira, que vae bater á porta de Guiomar. Depois de alguns

repellões do moço Rodrigo, que desconfia da velha, diz-lhe Guiomar:

Salve Deus a velha honrada;
achegae-vos para aqui.
ALCOV.: Estará mal engastada
a par de tão bom rubi
hũa tam linda granada.
GUIOMAR: Chegae-vos.
ALCOV.: Minha bella,
cubra-nos a boa ventura,
chegar-me-ey para a estrella
em que sam a noite escura,
gosarey do lume d'ella.

E proseguindo n'estes requebros, conduz as cousas a entrar no assumpto:

Lograe-vos da mocidade.
De que edade sereis,
minha alma, por vossa vida?
GUIOMAR: Vou dos quinze aos dezaseis.
ALCOV.: Com bom marido os logreis
de que vos veja parida.

. . . .

E seja com quem desejo.
Pera vós, senhora minha,
homem fidalgo de linha,
mancebo, que quando o vejo
me parece hũa pinha.
GUIOMAR: Quem é esse que dizeis?
ALCOV.: Aquelle fidalgo honrado
que é vosso namorado.
GUIOMAR: Jesus, não m'o nomeeis,
fidalgo desheredado.
ALCOV.: Senhora, não digaes tal,
de todos quatro costados
he fidalgo principal
de Coutinho e Cabral,
Mellos e Sousas trocados...

. . . .

Nam vos canse, meu amor,
ouvir louvor verdadeiro
de um vosso tanto amador,
pois se quereis trovador
esta seja o pregoeiro.

Entrega-lhe a cantiga feita ao nome de Guiomar; a donzella enfada-se sem a querer receber, mas a Alcoviteira com ardil:

O que me espanta d'aqui
é ver-vos tam espantada.
Nunca vimos querer bem
as damas aos servidores,
e ellas a elles tambem
mandaram cartas de amores,
umas vão e outras vem.
A que nam he namorada
nem se conta por molher . . .

. . . .

Não sois devota de lêr
cantigas, cartas de amores,
livros de bons amadores.

GUIOMAR.: Alguns tenho em meu poder,
de mui famosos autores.

ALCOVIT.: Muito gósto eu, senhora,
de *Amadis, Carcel d'Amor,*
hum Sermão do mesmo autor,
e a *Donzella Theodora*
e mais *Silvestre e Amador.*
E dos Autos *Aquilano,*
Dom Duardos com sus flores,
e o *Tormento d'amores*
e o *Cancioneiro castelhano*
e *Boscan* com seus primores.

GUIOMAR.: Todos esses tenho eu,
e outros que não nomeaes,

ALCOVIT.: D'aquestes papeis gostaes,
e d'aqueste papel meu
por ser meu o engeitaes?

Aqui temos apontada a litteratura amorosa do seculo XVI, que levava ás almas o incendio da paixão; não nos admira vêr aqui citado o *Amadiz*, quando o proprio Ignacio de Loyola o lêra com enthusiasmo; a ardentissima novella de Diogo de San Pedro *Carcel de Amor* é tambem apontada por Gil Vicente como leitura favorita em um dos seus Autos. *Silvestre e Amador* é a terceira Ecloga de Bernardim Ribeiro, uma das mais apaixonadas, que entrou na corrente popular em 1536 em uma folha volante com o titulo: «*Trovas de dous pastores* .s. *Silvestre e Amador*, feitas por Bernardim Ribeiro. Novamente emprimidas com outros dous romances com suas grosas...» E a imitação de Bernardim Ribeiro conhece-se no começo do Auto, onde apparece imitada esta estrophe que só se lê na folha volante:

> De todo o bem desespera
> pois me desespera quem
> me quer mal que lhe não quero,
> nam lhe quero senam bem
> se não bem que nam espero.

No Indice Expurgatorio de 1564, vem entre outras prohibida: A Comedia chamada *Aguillena;* e no Indice de 1581 torna a prohibir-se a Comedia *Aquilana*, e com ella a *Thesorina*, a *Tidea*, *Jacinta*, *Josephina*, e *Orphea*. Seriam estas comedias os chamados *Autos Aquillanos?* O *Dom Duardos*, de Gil Vicente, aqui é apontado como leitura de predilecção, e o *Inferno de amores* de Garci Sanches de Badajoz, que então no *Cancio-*

nero general de Hernan de Castillo hallucinava todas as cabeças. *Boscan* apparecendo em ultimo logar, revela-nos que a eschola italiana não estava ainda na sua phase de triumpho em Camões e Bernardes. E' pela Cantiga, que Guiomar do Porto avalia o namorado, dizendo logo que se vê só:

Ella está singular,
e elle deve de ser
discreto, que o bem fallar
he filho de bem saber,
do qual nace o bom trovar.

O pae de Guiomar acorda, e vem perguntar-lhe se estivera alli alguem; a filha nega, o moço diz que estivera alli uma velha, ao que Guiomar volve:

Senhor, era uma adella,
vendia-me um cabeção;
emfim não me avim com ella.
PAY: A velha dou-a ao diabo
e mais a moça tambem;
sempre estas cousas tem
máo principio e máo cabo
onde velhas vão e vem.

D'este ponto em diante precipita-se a acção, por fórma que o Namorado vem á falla com Guiomar, e juntamente com a Alcoviteira ella resolve fugir levando todo o dinheiro que o pae tem em caşa, e alliciando o moço Rodrigo, que canta no final do Auto:

O pae fica perdido,
a filha perdida vay,
mal por ella e por seu pay.

A velha ganha dinheiro,
o velho perdido ha;
fartar-se-ha o Escudeiro,
é a Moça perder-se-ha.

A mim tanto se me dá,
pois ella perdida vay
mal por ella e por seu pay. [1]

O *Auto das Padeiras*, chamado *da Fome, ou do Centeio e Milho*, sendo uma satira dos costumes portuguezes do seculo XVI, conserva ainda a fórma alegorica usada por Gil Vicente. A acção é simples, sendo apenas um pretexto para os ditos engraçados dos typos populares. A scena abre-se entrando Lisboa, que se queixa da carestia dos cereaes, e da fome do povo:

Nunca ninguem cuidou vêr
mulher tão desconsolada,
tão triste, angustiada;
muy pouco dura o prazer
n'esta vida amargurada.
Que foy do meu grande thezouro,
Portuguezes e dobrões,
meos cruzados e tostões,
toda a minha prata e ouro
he tornado em patacões.

---

[1] Transcrevemos o titulo d'esta preciosidade bibliographica, que pertenceu á livraria Minhava:

Auto de Guiomar do Porto. (Seguem gravuras em madeira). Auto novamente feito chamado *Guiomar do Porto*, onde entrão as figuras seguintes: Guiomar do Porto, hum seu moço chamado Rodrigo, hum Escudeyro, que anda d'amores com a mesma moça, hum

Vejo os meus moradores
com doenças perigosas,
grandes pestes mui damnosas,
males que dão grandes dores
e todas cousas custosas.

. . . .

Por nossos grandes peccados
vem a peste, fome e guerra,
e os fructos não dá a terra;
os mares nam dam pescados,
o gado morre na serra.

«*Aqui entra* a Fome, *muy magra toda vestida de preto*,» e justifica-se dizendo que as doenças são devidas não a ella mas á falta de sobriedade, e aos negociantes que vendem máos cereaes:

Não ha maior sem razão,
quererem-me a mim mal
muytos n'este Portugal,
com muy falsa opinião
me tem odio desigual.

. . . .

Dizem-me a mim, cá Lisboa
está muito mal commigo,
se ella tem falta de trigo
olhe pela sua pessôa
e pelos que tem comsigo.

---

moço seu chamado Gregorio, e hũa Alcoviteira, hum Velho viuvo, e Pay da moça.

Pode-se imprimir. Lisboa em S. Eloy a 10 de Julho de 1619

M. Vicente da Resurreição

Com todas as licenças necessarias. E Privilegio Real.

Em Lisboa, por Antonio Alvarez, Impressor Del Rey N. S. Anno de 1649.

1 folh. in-4.º a 2 col.

Tratantes a desbaratam
e põem os pobres no fim,
e pois isto é assim,
que estes sam os que a matam,
não me ponham culpa a mim.

No dialogo entre a Fome e Lisboa, aquella mostra a sua importancia nas tradições da Escriptura alludindo ás fomes de Moysés e de Elias no deserto, aos quarenta dias de jejum do Messias, e dos eremitas Paulo e Antão, e maldiz os assambarcadores dos cereaes:

Os mercadores que tem
tanto trigo escondido,
perguntae-lhe de d'onde vem

. . . .

Depois ganham ás mãos lavadas
tres vintens em cada alqueire.
LISBOA: Merece castigo largo
gente que he tam contumaz . . .

Depois de terem discutido sobre a necessidade de fazer uma devassa do que praticam os tratantes do trigo, vem duas Padeiras, Catherina Tisnada e Isabel Botelha, que se descompõem mutuamente, e se exprobam as traficancias que fazem enganando o povo com as suas cozeduras de pão mal fabricado. A scena é muito viva pelo estylo e linguagem popular das mutuas descomposturas. Diz a Catherina Tisnada:

Compras do *trigo do mar*
d'aquelle que tem mais máo cheiro
que ninguem quer no Terreiro,
e como o sabes pintar
mui bem o sabe o tendeiro.

Chamava-se *trigo do mar* ao cereal importado, ao qual se attribuiam qualidades que influenciavam na saude publica, como se confessa nas Visitas ao Collegio dos Jesuitas. A outra Padeira retruca ameaçando-a de lhe quebrar trinta dentes com uma bofetada; n'esta altercação referem-se costumes populares como o dos amavios de dar a comer miolos de burro, e o de estar á porta da Sé em habito penitencial da Inquisição como bruxa:

> Deste-lhe a comer tres bolos
> feytos no cú do batel,
> e mais lhe deste *os miolos*
> *d'asno feytos em pastel.*
>
> . . . .
>
> IZABEL: Eu te servi, e te honrei
> mais que escravo da Guiné,
> pelas cousas que lhe eu dei
> bem sabes tu escapey
> *d'estar ás portas da See.*

«*Aqui se vão estas duas Padeyras, e entram dous* Diabos, *chamados,* Calcamar e Palurdam...» Calcamar diz que tendo percorrido o mundo, não achou tanta maldade como em Portugal:

> E nas terras que corri
> nunca vi tanta maldade,
> como ha n'esta Cidade;
> crê tu que isto é assim,
> bem vês que digo verdade.

Uma referencia historica parece indicar a epoca do *Auto das Padeiras:*

Se tu soubesses, irmão
a muyta *grande matança*
que vay em Castella e França,
dirás com grande razam
que está o mundo em balança.

. . . .

Emfim, e Adim e Turiana
morreram mil vezes dez,
quanto Espanhol e Francez
cacei em uma semana
sobre a Cidade de Fez.
Quanta gente fiz matar
sobre a Cidade do Sena!
posso mui bem affirmar
que mais me enche o padar
que da guerra do Rabena.
Segundo *dura a matança*
no verão e no inverno,
se esta guerra não amança
havemos de ter no inferno
muy bonagira de França.

Parece-nos referir-se especialmente á matança da Saint Barthelemy. E' então que Palurdam synthetisa os males de Lisboa: «que ha cá tanta preguiça»:

O pobre não é ouvido,
porque não ha conciencia;
vay já tudo tão perdido
que quem *tiver adherencia*
terá seu pleito vencido.
O dinheiro faz fazer
boa sentença no feyto;
e aquelle que o não tiver
cuide que hade padecer
sua justiça a direito.

Os dous Diabos vão recapitulando todas as malignidades das padeiras, sardinheiras, taverneiras, e concluem que hão de enforcar

dous mercadores de trigo, e afastam-se resolvendo accrescentar mais cincoenta leguas ao inferno. Entram depois Centeio e o Milho, que se debatem em uma disputa á maneira da fórma dos Combates da Agua e do Vinho, da Agua e do Fogo. E' preciosa esta parte do Auto; diz o Milho:

> Quando eu venho a Lisboa
> dizem todos os rascões,
> que milho não é cousa boa;
> e agora os fidalgotes
> não se fartaram de borôa.

Diz-lhe o Centeio:

> Tu não prestas para nada
> por isso te chamam milho,
> que nasce com invernada;
> tu praguejas da cevada,
> e essa não te quer por filho.

MILHO: Agora com taes aquestas
d'esta fome endiabrada,
te fazem aqui grandes festas;
tambem comem a cevada
que nego manjar de bestas.

Toda a scena passada entre o Milho e o Centeio é interessante, litteraria e historicamente considerada; por fim voltam os Diabos, gabando-se das tropelias que fizeram, e Palurdam descreve o enforcamento de dous mercadores de trigo Vasco Gil e Gonçalo de Chaves; e saindo o Milho e o Centeio, Palurdam, regosijando-se dos muitos que tem mandado para o inferno, termina o Auto com uma cantiga:

Tomar quero outra dama,
pois a minha me não quer,
pescadorinha d'Alfama
que me dá quanto eu quizer.
Não quero a minha Padeyra
que até agora andou comtigo,
porque quando ha muito trigo
nam ganha para a ribeyra etc: [1]

O *Auto do Caseiro de Alvalade* versa sobre a peripecia de um casamento clandestino, caso frequente nos costumes do seculo XVI; Pero Vaz vive com sua mulher em uma quinta em Alvalade (hoje Campo Grande) e conserva muito recatada sua filha Catherina. Um escudeiro João Varella namora-a; o pae projecta casal-a, apresentam-se outros pretendentes, Martim Cardoso e Simão Duarte, mas o moço de João Varella declara que a rapariga é casada clandestinamente com um fidalgo. O lavrador chama a filha, que confessa que é casada a furto, e termina o Auto com os perparativos do casamento. No Auto figura um trabalhador da quinta, Gonçalo *ratinho*, e uma moça da casa, atormentada com declarações do ratinho e de outros creados do pretendente. E' interessante pela linguagem ar-

[1] *Auto das Padeyras* chamado da *Fome ou do Centeo e Milho*, em que entram as figuras seguintes (quatro figuras mal gravadas): Lisboa, e Fome, e duas Padeyras chamadas Isabel Botelha, e Catharina Tisnada, dous Diabos e o Centeo e Milho em figura de Viloens. Com as licenças necessarias e privilegio real. Em Lisboa por Antonio Alvares impressor del Rey nosso senhor, anno 1638. In-4.º de 2 col. de 16 p.

chaica e popular, mas pouco valioso nas situações comicas. Quando o pae diz á filha que a quer casar com um homem da sua escolha, responde ella:

> Olhae pae, inda que eu seja
> moça pêca e sem sentido
> nam eide tomar marido
> sem que primeiro o veja,
> só por escusar arruido.
> E não sendo isto assim
> rezam será que eu apelle
> que casar com quem nam vi,
> se nam for contente d'elle
> menos o será de mi.
> Assi que eu não pretendo
> se nam um homem galante,
> que quando o levar diante
> que me vá n'elle revendo
> como n'um bom diamante.
> Assi que antes que o tome
> ey-o, pae, de mi primeiro,
> que mais vale morrer de fome
> e ter homem sem dinheiro,
> que nam dinheiro sem homem.

PERO VAZ: Tu és mais doce que mel,
palras mais que uma framenga,
ouvi, molher, esta senga,
he mais que hum bacharel.

MÃY: Ide já, marido, ao cabo,
que esta moça nam se paga
de tomar nabos em saco.

Quando no fim tratam de ir enfeitar a desposada para a levarem, diz Simão de Andrade, um dos escudeiros:

Pois pela festa presente,
moços diligentemente
hum Vilancete cantae.
Sus! fazei o que vos mando,
começae por meu amor.

DUARTE: Companheiro, sus, ao vando,
tu *contra-baxo* Fernando,
Francisco *tipre*, eu *tenor*. [1]

O *Auto do Escudeyro surdo* não tem uma acção definida; apresenta apenas typos e situações, como usava o Chiado. Pertence este Auto ao seculo XVI, como se infere da falla de um Moço ao amo informando-o sobre um seu rival castelhano:

Não sei, não diz elle assi,
se nam que he mui honrado,
do *Emperador* privado...

Tinha este titulo antonomastico Carlos V; mas a epoca do Auto precisa-se tambem pela linguagem e pelo sentimento poetico, que o destacam de outras composições semelhantes. Summariemol-o: «*Entra* o Villam representador, *cantando*...» e recita uma especie

---

[1] *Auto do Caseyro de Alvalade* (quatro figuras mal gravadas) em que entrám as figuras seguintes: Pero Vaz, Sua molher, Caterina sua filha, Leonor moça, Gonçalo Ratinho, João Varella, Escudeiro, Duarte seu moço, Martim Cardoso, Escudeiro, Fernando, seu moço; Simam Duarte Escudeiro, Francisco seu page. Lisboa Occidental. Na officina de Bernardo da Costa Carvalho, Impressor do Senhor Infante. Anno de MDCCXXI. Com todas as licenças necessarias.
In-4.º de 16 fol. a 2 col.

de prologo, como usava Gil Vicente, e em que aproveita reminiscencias de cantigas populares:

> Quem me ouvir a mim cantar,
> cuidará, e tem rasão, [1]
> que em mim não ha paixão;
> pois se a vierem catar
> certo que em mim acharão.
> Porque eu tenho rasão
> de andar apaixonado,
> pois hum homem como eu sam
> de boa casta e honrado
> acontecer tal cajam.

O Villam representador conta como lhe fugiu de casa a mulher, e confessa que se ella pedisse licença para ir divertir-se d'aquelle modo, talvez lh'a dera, e que está deliberado a tudo perdoar-lhe. E quando se dispunha a sahir para ir procural-a, exclama:

> Oh, que o melhor me esquecia!
> como sou desmemoreado;
> olhai vós como eu hia
> sem me lembrar ao que vinha,
> nem para que fui chamado.
> Como me eu hia depressa
> sem tam sois me alembrar
> que vos queria contar
> huma aquella como aquesta,
> *huma cousa de folgar.*

---

[1] Na tradição corrente ainda é vulgar hoje:

> Quem me ouvir a mim cantar
> Cuidará e tem rasão,
> Cuidará que estou alegre,
> Tenho negro o coração.

Hum Ayto creyo que he,
havia eu de acertar;
samicas cuidava eu já
que me avia de esquecer,
a mi não me esquecerá.
Vou-me com vossa licença...
. . . .
Não sei quem vejo lá vir,
quedae com vossas mercês
que já são horas de me ir... [1]

Terminado o prologo «*entra o Escudeiro surdo e o seu Moço.*» Estes dois typos são classicos na comedia nacional, um faz de fidalgo pobre e apaixonado galanteador, o outro põe em relevo a miseria do amo. O Escudeiro quer ir vêr a sua Dama, e manda ao

[1] Sobre a realidade d'este typo de Vilão representador inserimos o seguinte documento de 1560:

«Dom Sebastiam etc. Faço saber que Christovão Ribeiro çapateiro morador nesta çedade me enviou dizer por sua pitição que o allcaide dos montes o prendeo em Sacaven na festa de nosa senhora dos Martens pode aver tres meses Indo elle a dita festa cõ hũa carrega de fogaça e pera *hũ auto que se nella fazia* e levava hũm gibão de catasol de seda da India e hũu sayo de pano tosado cõ os bocais e as dianteiras de tafeta e por que elle soplicante he homẽ muito pobre e offeçeal *e não levava a dita seda senão em onrra da festa de nosa Senhora pera o auto* e os caregos da fogaça que levavão e vay em tres meses que anda preso etc. Dada na minha cidade de Lixboa aos xiij dias do mes dagosto e feyta nella a xx dias delle... de mil b^c lx annos.» (Liv. 4.º de *Legit. de D. Seb. e D. Henrique*, fl. 125 v.)

Agradecemos a communicação d'este documento ao estudioso official da Torre do Tombo o sr. Pedro Augusto de Azevedo.

criado fazer pesquizas, principalmente se andará por alli um Castelhano seu rival. Em uma especie de monologo, o Escudeiro declama em bellos versos:

> O' dor de minha fadiga,
> fadiga que não tem par,
> e mal que não tem medida;
> ó alma de minha vida,
> porque me quereis matar?
> Lembre-vos quam pouco sam
> eu de mi mesmo lembrado,
> por vos ter no coração
> não me deis tanta paixão
> avey dó d'este coitado.
> Que sómente por amar
> a si mesmo se desama;
> porque me quereis matar,
> ó formosura sem par,
> anjo em figura hũmana!

Seguem-se mais seis estrophes lyricas excellentes, interrompidas pelo dialogo com o Moço:

ESCUDEIRO: Moço, olha cá.
MOÇO: Senhor.
ESCUDEIRO: Vem cá, leva-me essa carta
a esta dama de primor,
e dir-lhe-has a grande dôr
que passo triste coitado.
E que me não trate assi,
com tão grande crueldade,
e que haja dó de mi.
MOÇO: Inda eu hoje não comi,
e tenho fome, em verdade.

No dialogo com o moço esclarece-se a situação de um Castelhano que corteja a mesma

dama; e emquanto o moço vae com o recado á dama, e o Escudeiro fica passeando á espera, entra o Castelhano arrotando bravatas. Volta o moço atraz a avisar o amo, e este vae desafiar o Castelhano:

Ponde logo sem mais nada
na meta d'aquelle cham
a vossa capa e espada,
e ireis mais cortezão,
e nam faleis mais palavra.

Quando o Escudeiro arranca a espada o Castelhano grita Aqui-del-Rey, e foge deixando a capa e a espada; o Escudeiro dá-as ao Moço, dizendo:

Bastiam, quero-te honrar,
toma esta capa e espada,
começa de passear.
MOÇO: Senhor, mui bem me dizeis,
ella parece frizada.
ESCUDEIRO: Andaes escudeiro feito,
já de capa accrecentado.
MOÇO: Não sou mais vosso criado,
se eu ando n'aqueste geito.
ESCUDEIRO: Pareceis homem honrado.

E receando que venha o Alcaide e os prenda, os dois sáem, entrando em scena uma Padeira, bradando:

Quem quer aqui o pão mole
de calosinho mimoso,
tão bonito e tão formoso,
que de bom mesmo se engole,
nunca fiz pão tão guloso.

Entra um rascão comprador, em que se pinta a indole amorosa popular, dizendo galanteios á Padeira, mudando-os depois para uma Regateira, que entra queixando-se de nada ter vendido. Depois que o rascão abandona a scena começa a descompostura soez entre a Padeira e a Regateira, segundo a situação usual dos Autos vicentinos:

REGATEIRA: Olhae lá, a desfaçada,
que traz os homes comsigo;
. . . .
PADEIRA: Olhae a almadraqueirona...

Saindo da refrega a Regateira, a scena é occupada por um Pastor namorado que entra cantando e falla em bello castelhano:

Que hará el coitado,
del triste perdido
d'amores ferido.

VOLTA

No sé lo que haga
al triste de mi,
que yo mismo me di
la mi triste llaga.
Ay que no se apaga
el fuego encendido
de amores ferido.

Entra um Doudo cantando, que estabelece dialogo com o Pastor; o que o Doudo diz é sempre muito sentido e parece encobrir uma certa realidade:

Pois que me não falaes,
como, senhora sabeis,
a minha morte quereis
pera vermos se choraes.

. . . .

Tambem eu sam namorado
inda que ando perdido,
de minha dama prezado,
agora por meu peccado
ando desfavorecido.

. . . .

Vinde cá, vós não sabeis,
eu fui muito namorado,
e por isso não falleis
que se d'amores sabeis
não me tereis por culpado.
Emfim a dama deixou-me
e eu já agora a leixei,
e nunca lá mais tornei,
e porém já agora vou-me,
mas não sei d'onde me irey.

Parece que este personagem figurava o desgraçado poeta Bernardim Ribeiro, que viveu longos annos em estado de loucura por causa dos seus mallogrados amores; e a figura do Pastor apaixonado, fallando castelhano bem condiz com esse typo de poeta Garci Sanchez de Badajoz, que teve uma egual lenda de amores, e era então muito lido em Portugal. O Auto termina com a sahida do Pastor e do Doudo, que vão cantando:

DOUDO: Vamo-nos d'aqui, senhor,
canso muito quando ando;
sabeis que serja melhor?
vós deveis de ser cantor,
vamos de vagar cantando.
PASTOR: Sea, senor, la cantiga
de mucha pena y dolor.

DOUDO: Qual he a que quereis que diga:
Já se casou tu amiga,
mi amigo Joan Pastor. [1]
PASTOR: Sea la cantiga tal
conforme a mi padecer.
DOUDO: Cantiga de Portugal
ouvistel-a nomear;
esta havemos dizer;

Pois senhora não quereis
amar a quem vos quer bem,
ainda a todos ameis
nunca vos ame ninguem.

Termina com a rubrica ingenua: «Sair-se-hão todos cantando, e fenecerá a obra em louvor de Deus.» [2]

Muitos Autos que ainda no passado seculo eram lidos, por mudanças de gosto são hoje como que perdidos. No glossario da edição da *Historia* de Castanheda vem um pequeno extracto do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* «obra que pelo estylo e contexto se vê

---

[1] No *Cancioneiro de Evora*, ed. Hardung, n.º 44, vem este Vilancico:

Desposóse tu amiga,
Juan pastor.
Ay, que si por mi dolor.

[2] *Auto do Escudeyro surdo*, (tres vinhetas figurando uma dama e dois cavalleiros) em que entram as figuras seguintes: um Villão representador, um Escudeiro surdo, um seu Moço, um Castelhano, uma Padeira, um Pastor namorado, um Doudo. Lisboa Occidental. Na Off. de Bernardo da Costa Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante, Anno MDCCXXI. Com todas as licenças necessarias. In 4.º de 16 pag. a duas columnas.

ser do seculo XVI, e foi reimpressa em Lisboa na Officina de Bernardo da Costa, 1772, in-4.º, (que é a edição que tenho á vista) onde se introduzem dois patifes Duarte e Gonçalo, que se convidam a jogar, e diz:

DUARTE: E que jogo joguemos?
primeirinha a descartar!
GONÇALO: Jorei de não jugar,
mas aos dados rifaremos,
que he jogo singular.
DUARTE: Quanto havemos de jugar?
GONÇALO: Cada rifa um vintem.» [1]

Entre os Autos perdidos apontaremos o de *Braz Quadrado*, pelas referencias que a elle faz Camões no seu *Auto de Filodemo*. Em uma allusão engraçada cita Filodemo esse typo popular na farça portugueza como quasi proverbial: «e pois o tempo nos não vae á medida do desejo, vamo-nos lá; e se puderdes fallar, fazei de vós mil manjares, por que lhe façaes crêr, que sois *mais esperdiçado de amores* que um *Braz Quadrado.*» Emquanto o Index Expurgatorio de Hespanha, de 1559, prohibia o *Auto de Braz Quadrado*, este tornava-se popularissimo em Gôa na edição de Vicente Alvares; quando em 1624 tornou a ser prohibido «não se emendando como se nota no Expurgatorio» já o theatro nacional estava sob fortes influencias deprimentes, e o *Auto de Braz Quadrado* perdeu-se com uma bôa parte das riquezas d'este genero.

---

[1] Citado na edição de Castanheda, de 1833.

3. LUIZ DE CAMÕES

As obras dramaticas de Camões correspondem a tres situações da sua vida, que imprimiram n'ellas um cunho especial: na frequencia das Escholas, onde predominava o espirito erudito da Renascença, escreve ou representa a imitação plautina do *Auto dos Amphytriões;* na vida de Lisboa, entre uma mocidade desvairada, em que se destacava o seu amigo Antonio Ribeiro Chiado, frequenta as aventuras dos Côrros e Pateos de Comedias, para onde escreveu o *Auto de El-Rey Seleuco;* na India, por occasião das festas ruidosas de Gôa, com que se lisongeavam os Vice-Reis, escreve para a investidura do governo de Francisco Barreto o *Auto do Filodemo.* Vê-se que a sua obra dramatica fôra mais para comprazer com as exigencias do meio social em que se achou envolvido; comtudo, ella por si demonstra a superior capacidade esthetica de Camões, conciliando os dois espiritos da Edade media e da Renascença, pelo modo como allía as fórmas populares do Auto, fixadas por Gil Vicente, com os themas mythologicos imitados dos escriptores grecoromanos. Gil Vicente não transigira com as fórmas da Comedia classica; Sá de Miranda era implacavel contra a rudeza do Auto medieval; só em Camões se encontra a harmonia entre as duas epocas, ou entre as duas almas.

A antinomia entre a tradição medieval e a erudição classica é evidente em todas as fór-

mas da Arte: na Architectura contrapõem-se o *gotico* e as *ordens gregas;* na Pintura o gosto ou *estylo flamengo* incompativel com o *italiano;* na Musica pretendia-se renovar os generos chromatico e inharmonico dos gregos submettendo-lhe o systema diatonico; na Ourivesaria, em que se resume a esculptura, a perfeição italiana contra os velhos modelos arabe-byzantinos. Na Litteratura, o Lyrismo é inconciliavel na expressão por versos endecasyllabos com a redondilha dos Cancioneiros; na Epopêa, as fórmas virgilianas não conseguem extinguir a predilecção pelos Romances velhos vigorisados com a fórma litteraria; no theatro, o Auto quer popular, hieratico e aristocratico, em verso de redondilha e sobre tradições da sociedade catholico-feudal, é sem relação com a Comedia e Tragedia classicas imitadas através da Renascença italiana.

Entre estes dois mundos, que se continuavam e que se consideravam incompativeis, Camões sentiu a unificação artistica antes e muito antes que se reconhecesse a sua solidariedade historica. Seduzido pela tradição viva, abraçou as fórmas do Auto, taes como as admirara em Gil Vicente na sua mocidade; quando a tradição morta prevaleceu na Renascença, soube tambem repassar-se d'este novo amor.

Durante a vida escholastica, que decorre de 1539 a 1542, assistiu Camões na Universidade de Coimbra ás representações dramaticas, que segundo os costumes das principaes Universidades europêas eram como que obrigatorias nos seus estatutos, e que os estudantes compunham e ensaiavam por occasião de

férias ou nas festas do patrono San Nicoláo. Seguindo estes habitos escholares, escreveu o *Auto dos Amphytriões*, comedia classica imitada livremente de Plauto, mas tornada nacional pela fórma da redondilha popular e pelo syncretismo dos costumes modernos com os antigos. Jorge Ferreira e Sá de Miranda libertaram a Comedia da fórma metrificada, mas privaram-a da sympathia popular; em Camões o sentimento nacional venceu, dando a um thema classico a fórma genuinamente portugueza do Auto. Antes de Camões já no theatro hespanhol fôra tratado o mesmo assumpto do *Amphytrião*, que se presta maravilhosamente para a farça. O caso de *Amphytrião* foi pela primeira vez posto em scena por Epicharmo, que, como todos os poetas doricos, divertia-se a ridicularisar as divindades da mythologia grega. Na farça do *Amphytrião*, dá-se a parodia irreligiosa dos amores de Jupiter tomando a figura de Amphytrião, que está na guerra, para chegar á presença de sua esposa Alcmena, e obter por esse ardil o que lhe era impossivel á boamente. Em outras composições de Epicharmo, Jupiter apparece na figura de um obéso comilão, Minerva em tocadora ambulante de realejo, Castor e Pollux em pantomimeiros alvá-res. Plauto apropriou-se da peça do Epicharmo, e accommodou-a á sociedade romana revestindo o caracter de Alcmena com a rigidez de uma Cornelia. Fazendo resurgir esta obra da antiguidade, por ventura o riso que ella provocava tenderia a acordar os espiritos do perstigio da Renascença? Quando Camões foi levado a fazer esta imitação de Plauto, já a

eschola de Gil Vicente era bastante atacada pelos eruditos. Póde bem considerar-se um protesto. A perfeição com que as scenas estão deduzidas é devida ao modelo classico; e a dupla acção em que os criados parodiam as situações em que se encontram os amos, accusa já o *imbroglio* italiano. Na scena dos creados Feliseo e Bromia, em que allude aos de *Alfama*, Bromia sae cantando os primeiros versos do Romance de Flérida, com que Gil Vicente remata a tragicomedia de *Dom Duardos*, romance que entrou no Cancioneiro de Anvers e que ainda se repete na tradição oral das ilhas dos Açores. Lê-se em Camões:

> Voyme a las tierras estrañas
> A do ventura me guia...

Vê-se que em pouco tempo já variavam da fórma vulgarisada por Gil Vicente em Evora em 1533:

> Voyme á tierras estrangeiras
> Pues ventura allà me guia.
>
> (*Obr.*, II p. 250.)

Camões conhecia o theatro de Gil Vicente, nas folhas volantes impressas, e seguiu algumas praxes usadas pelo velho mestre, como o emprego intencional do castelhano para os typos rudes ou caricatos. Assim, quando Mercurio, que vem ajudar a Jupiter no fingimento de Amphytrião, falla a sua linguagem, emprega Camões o portuguez; quando encarna em si a figura do criado Sosia, exprime-se em castelhano:

Quero-me fingir ladrão,
Ou phantasma...
E comtudo se passar
A falla quero mudar
Na sua, de tal feição
Que parcer e porfiar
Lhe façam hoje assentar
Que sou Sosia e elle não.

E na rubrica: «*Falla castelhano.*» Como Gil Vicente, tambem espalhou nos seus Autos um mimoso lyrismo, que se deve considerar uma das caracteristicas do theatro nacional. Durante a vida do poeta conservou-se manuscripto o *Auto dos Amphytriões*, e só em 1587, sete annos depois do seu fallecimento, é que foi impresso por Affonso Lopes junto com outros Autos de Antonio Prestes. [1] No seculo XVIII tivemos outra vez posta em scena esta farça epicharmica pelo desgraçado Antonio José da Silva, o Judeu, no theatro do Bairro Alto; *Amphytrião ou Jupiter e Alcmena,* em prosa, entremeada de córos, arias e recitativos, é um mixto de Opera italiana com a comedia de *capa y espada* hespanhola e os novos modelos de Goldoni. Apesar de Antonio José glosar versos de Camões, é crivel que não conhecesse este Auto, ficando-lhe por isso inferior. Antes da influencia dos celebres pedagogistas Gouvêas nos estudos de Coimbra, a Universidade regulava-se pelos estylos de Salamanca, onde era obrigatorio cada anno uma Comedia de Plauto; o Auto de Camões é um documento d'esta influencia litteraria.

---

[1] *Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas,* fl. 86 a 101.

O segundo Auto que escreveu Camões foi o de *El Rey Seleuco*, tambem sobre assumpto classico na fórma da redondilha popular. Imprimiu-se pela primeira vez em 1645, tendo sido encontrado entre os manuscriptos do Conde de Penaguião, pae de João Rodrigues de Sá a quem as *Rimas* eram dedicadas. Esta circumstancia nos coadjuvará para a interpretação do Auto, o qual deve julgar-se escripto entre 1542 e 1546, tempo em que o poeta regressou da Universidade, frequentando a côrte e antes do afastamento de Lisboa por causa do amor que trazia no paço com D. Catharina de Athayde. N'este tempo mantinha relações de intimidade com a principal nobreza; foram estes os annos mais felizes da sua vida, e a graça do prologo de *El Rey Seleuco* demonstra uma certa satisfação moral. E' uma prova esse prologo; por elle se conhece a existencia de representações particulares, e se descrevem os engraçados costumes do velho theatro portuguez. [1] No tablado apparece o Mordomo ou festeiro, que diz aos espectadores:

«Eis, senhores, o Auctor por me honrar n'esta festival noite, me quiz representar uma farça; e diz, que por não se encontrar com *outras já feitas*, buscou uns novos fundamentos para a quem tiver hum juizo assi arra-

[1] Não era sómente Camões, levado pelo seu genio aventureiro, que se entregava na vida airada da côrte ao divertimento dos Autos populares; o seu rival, o palaciano Pedro de Andrade Caminha, tambem representava em eguaes espectaculos em serões aristocrati-

soado satisfazer.» Camões refere-se aqui com certeza aos Autos de Antonio Ribeiro Chiado, pois lhe dá a glorificação de citar-lhe o nome. Um epigramma revela-nos as suas relações pessoaes. Ou porque se temesse dos apodos do Chiado, ou do sobrecenho dos sectarios da Comedia italiana, o Mordomo diz: «Ora quanto á obra, se não parecer boa a todos, o Autor diz que entende d'ella menos que todos os que lh'a puderem emendar. Todavia isto é para praguentos; etc.» O prolo-

---

cos, como se vê da seguinte Letrilha *A ũa Dama que em um Auto que representaram entre si representou Matante:*

> Matante d'olhar e graça,
> Agora d'espada e capa,
> Se a vida ás armas escapa
> A alma no mais se embaraça.
> Sem penas a alma rendeis,
> E a vida desbaratais,
> E a quem sem ella deixais
> Nova vida lhe dareis. [1]

O typo de *Matante*, dos nossos Autos populares, corresponde ao dos Guapos e Temerones das antigas comedias castelhanas, ao Scaramouche de origem italiana, todos derivados do tradicional fanfarrão, que os poetas romanos chamavam *Miles gloriosus.*

---

[1] *Poesias ineditas de P. de Andrade Caminha*, publicadas pelo Dr. Priebsch, p. 499. — Esta edição contém o texto dos dois manuscriptos de Andrade Caminha, o do Museu britanico, e o da Bibliotheca nacional de Lisboa. E' um incomparavel serviço prestado á litteratura portugueza pela sciencia europêa.

go é um como theatro por dentro; anda o Mordomo occupado nos preparativos para a representação da noite da *consoada*, e pergunta ao moço se já chegaram as Figuras. Aqui dá-se o mesmo que acontecia no velho theatro francez onde ás vezes a multidão entrava á força: «Ora vieram uns Embuçadetes e quizeram entrar por força; eil-o arrancamento na mão; deram uma pedrada na cabeça ao Anjo, e rasgaram uma meia calça ao Ermitão; e agora diz o Anjo que não hade entrar, até lhe não darem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não pôrem uma estopada na calça.» Sobre este accidente dos Côrros é importante a passagem: «Vae d'aqui a casa de Martim Chinchorro, e dize-lhe, que *temos cá Auto com grande fogueira*... Ir-lhe-has abrir a porta do quintal, porque mudemos o vinte aos que cuidam de entrar por força.» O Mordomo continúa a arranjar a sala, e diz para os espectadores: «Vossas mercês, he necessario que se cheguem uns para os outros, para darem logar aos outros senhores que hão de vir; que de outra maneira, se todo o Côrro se hade gastar em palanques, será bom mandar fazer outro Alvalade; e mais, que me hão de fazer mercê, que se hão de desembuçar, porque eu não sei quem me quer bem, nem quem me quer mal: este só desgosto tem um Auto, que he como officio de Alcaide, ou haveis de deixar entrar a todos, ou vos hão de ter por villão ruim.» N'isto chegou o convidado Martim Chinchorro, que entrára pela porta trazeira, e passadas as devidas cortezias, diz: «Ora, pois, senhor, o Auto dizem que é tal? Porque um Auto en-

fadonho traz mais somno comsigo que uma prégação comprida.» Responde o Mordomo: «Por bom *m'o venderam*, e que o tomei á calla de sua boa fama; e se tal é, eu acho que por outra parte, não ha tal vida como ouvir um *Villão que arranca a falla da garganta* mais sem sabor que uma pêra-pão, e uma *Donzella que vem mais podre de amor fallando como Apostolo*, mais piedosa que uma Lamentação.» Passados todos os preparativos, entra em scena a primeira figura; diz o Mordomo: «Moço, mete-te aqui por debaixo d'esta meza, e ouçamos este Representador, que vem mais amarlotado dos encontros que um capuz roxo de piloto, que sae em terra e o tira da arca de cedro.» Entra o Representador e declama:

> « E' ley de direito assaz verdadeira
> julgar por si mesmos aquillo que vêem,
> porque eu cuido que zombo d'alguem
> e cuido que zombo da mesma maneira;
> e se a qualquer parece que está
> mais dobrado, sem . . . .
> nenhum conhecer seu proprio engano
> por grande que seja . . . .

«Ora, senhores, *a mim me esquece o dito todo de ponto em claro*, mas não sou de culpar, por que *não ha mais de trez dias que m'o deram;* mas em breves palavras direi a vossas mercês a summa da obra...»

O Escudeiro Ambrosio vê que aquella figura *erra os ditos*, e por fim reconhece que o faz por galanteria de novidade: «Mas se assi he, ella *é a melhor invenção que eu vi;*

porque já agora representações, todas é darem por praguentos; e são tão certas que é melhor erral-as que acertal-as.» Produzida esta surpreza nos espectadores, entram então as verdadeiras figuras do *Auto d'Elrei Seleuco*. A ideia é original, e introduzida no theatro por Camões. Para nós o valor do prologo está em elucidar-nos ácerca dos costumes theatraes do seculo XVI, representações em Côrros particulares, em festas de familia, compra do Auto, fórma da declamação dos personagens, duração de estudo dos papeis, accommodação dos espectadores, assaltos dos rascões nocturnos que queriam entrar á força, a fogueira e magusto, e por fim a consoada: «e n'isto fenecerá o Auto com musica de chocalho e buzinas, que Cupido vem dar a uma alfeloeira a quem quer bem; e ir-se-hão vossas mercês cada um para suas pousadas, ou *consoarão cá comnosco d'isso que ahi houver*.» O Auto seria representado na noite de Natal, segundo as praxes descriptas pelo poeta Chiado, casa juncada, magusto com castanhas, mesa posta, com alcatifa e cartas de jogar.[1] Como se sabe, o Auto foi representado em casa de Estacio da Fonseca, enteado de Duarte Ro-

[1] Esta opinião foi amplamente combatida por D. Carolina Michaelis, (*Revista luzit.*, I, 117 a 132) que demonstra que a *consoada* é a reunião (de *consunum*) em que se comia uma refeição especial em outras festas além das do Natal e San João; que por tanto o *Auto de ElRei Seleuco* não sendo de caracter religioso, como exigia a festa da Natividade, é mais plausivel que fosse destinado a celebrar uma festa de familia, como um desposorio.

drigues, reposteiro de Dom João III; assim consta do remate do mesmo Auto, em que vem á scena o proprio Estacio da Fonseca a offerecer a sua casa aos convidados; um dos musicos do Auto chama-se Alexandre da Fonseca, filho ou sobrinho do dono da casa. Pelo thema do Auto, que é o casamento da bella Stratonice, infere-se que celebraria a representação um desposorio: «Accrescentarei, ainda, que em todas as comedias epithalamicas, isto é, feitas para celebrar nupcias principescas ou bodas burguezas, e exhibidas na vespera do recebimento (genero que em allemão tem o nome de *Polter-abend-scherze*) contêm cousas adequadas á natureza da solemnidade, e costumam estar cheias de allusões joco-sérias á vida dos noivos. O dr. Storck conclue que *El-Rey Seleuco* fôra portanto escripto e representado por occasião dos desposorios de um dos membros da familia de Estacio da Fonseca.» [1] A representação em casa de Estacio da Fonseca, e o facto de ter ficado inedito este Auto de Camões até ser desenterrado em 1645 dos papeis do Conde de Penaguião, le-

---

[1] *Rev. luzit.*, loc. cit., p. 120. Sobre este genero apontamos o seguinte documento litterario:

Brindis nupcial e Ecloga panegyrica representada nas vodas dos senhores Isaac e Sara Abuy. Hamburgo, 1632, in-8.º. (No Catalogo da Livraria de Isaac da Costa, p. 105, vem com o nome de Jacob Rosaly.) E' o celebre Manoel Bocarro Francez, que se denominava — medico, philosopho e mathematico lusitano, e se assignava entre os seus Jacob Rosaly ou Rosales. *Dicc. bibl.*, t. XVI, p. 140.

va-nos a suppôr que essa reserva obdeceu a causa particular, como satira allusiva a successos da côrte.

O thema do *Auto d'El Rey Seleuco*, que cede ao filho sua esposa Stratonice por quem estava apaixonado, acha-se em Appiano, Plutarcho, Polybio, Valerio Maximo, e no escripto de Luciano *Sobre a Deusa Syriaca*, por onde se espalhou por todas as obras dos moralistas e eruditos. Droysen, na sua importante *Historia do Hellenismo*, não nega a veracidade da lenda, antes a explica por motivos de alta politica: « Seleuco dividiu o seu imperio; emquanto ficou para si com a parte occidental, deu a seu filho Antiocho, que lhe nascera da sgodiana Apama, as regiões superiores. Conta-se que o amor de Antiocho *pela sua madrasta* Stratonice, filha de Demetrio de Macedonia, fôra a causa occasional d'esta partilha, feita em condições que são caracteristicas para o pae e para o filho. Stratonice era joven e bella; Antiocho amou-a, e desesperando de combater uma paixão sem esperança, resolveu deixar-se morrer á fome. O medico Erasistrato reconheceu logo que o principe era victima de uma dolorosa doença moral; notou quanto elle se serenava ao entrarem-lhe no quarto os pagens e as damas da rainha; mas, quando ella mesma vinha e se aproximava silenciosa e risonha do leito do doente, elle córava, suspirava profundamente, tremia de febre, empallidecia, e escondia no travesseiro o rosto cheio de lagrimas. Debalde o interrogava o dedicado medico; mas bem comprehendia a causa dos soffrimentos de Antiocho. A cada instante o pae ancioso

interrogava-o sobre a causa da doença; por fim Erasistrato declarou-lhe que o filho estava gravemente mal; que estava torturado por um amor que não podia ser satisfeito; que se deixava morrer, por que a vida não lhe appresentava nenhuma esperança. O rei perguntou-lhe cheio de cuidado qual era essa mulher, e se a não poderia dar a seu filho? O medico disse: — E' minha mulher, senhor. — Tu és meu servidor fiel, replicou o rei, salva o meu filho; elle é a minha alegria e a minha esperança. — Então o medico, mudando de linguagem: — Como podeis pedir-me isso, oh rei? Se fosse a vossa propria esposa cedel-a-hieis vós mesmo por amor de vosso filho? — Se fosse possivel, respondeu Seleuco, que um deus ou homem voltasse para ella o pensamento de meu filho, com que satisfação lh'a daria, ella e todo o meu reino, para o salvar. — Pois bem, senhor! volveu Erasistrato: não tendes mais precisão de medico; vós podeis salvar o vosso filho; é a Stratonice que elle ama! — Seleuco reuniu o seu exercito e perante elle declarou que nomeára seu filho Antiocho, rei das Satrapias superiores, com Stratonice como rainha; elle espera que seu filho, que lhe era sempre obediente em todas as cousas não se recusaria a esta união; que se á rainha repugnasse esta mudança extraordinaria, aos seus amigos pedia que a convencessem, de que só é justo e bello aquillo que é util ao bem geral.» [1]

---

[1] *Histoire de l'Hellenisme,* t. II, p. 577, trad. sob direcção de Bouché-Leclercq.

Que circumstancia levaria Camões a tratar este thema, que até elle nunca fôra desenvolvido em fórma dramatica? Foi escripto este *Auto d'Elrei Seleuco* quando Camões frequentava a côrte de D. João III; é natural que lhe chegasse ao conhecimento a historia dos amores do monarcha, quando principe, pela rainha D. Leonor, que foi sua madrasta, quando Dom Manuel consorciando-se pela terceira vez a quiz para si. Tal é a situação, descripta com um vivo lyrismo e certo effeito de realidade. Não admira pois que o Auto fosse abafado até 1645, quando já estava perdida a relação com o facto. Algumas palavras dos *Annaes de Dom João III*, de Frei Luiz de Sousa, justificam a hypothese: «Sobre estas rasões, que todas obrigavam ao principe a magoar-se, pelo que tocava ao povo, e á reputação de quem o gerara, accudiam a lhe fazer guerra ao interesse proprio que *era tomar-lhe a dama que já em espirito era sua*, e *querer seu pay para si em segredo e como que a furto a mesma mulher que por elle tinha muitas vezes publicamente pedido.* Ajuntava representar-lhe o entendimento, e a edade de dezeseis annos mal soffrida já e ardente para similhantes materias, que o mesmo pae confessava a culpa no segredo que com elle usava em tamanha resolução. E todavia devemos-lhe muito louvor, porque sabendo sentir, nunca por palavra nem obra mostrou a seu pae sinal de sentimento nem desgosto.» — «Entretanto, vinha caminhando para Portugal a nova rainha *desgostada tambem, como é de crêr, da troca de esposo*... Era o Principe n'este tempo entrado nos dezesete

annos, de gentil presença, alegre e amavel semblante, mas temperado de um certo vigor de virilidade, que criava respeito e reverencia em quem o via. — Galante e custoso, mas á portugueza, acompanhou seu pae; e chegando á Rainha, se humildou para lhe beijar a mão, com a sinceridade e cortezia de quem a reconhecia por mãy e senhora; que ella lhe não quiz dar por muito que o Principe instou e perfiou no cumprimento.»[1] Depois de trez annos de casado com a namorada de seu filho, morreu o rei Dom Manoel, em 5 de Dezembro de 1521. O povo de Lisboa requereu a Dom João III que casasse com sua madrasta, a joven rainha viuva D. Leonor; a nobreza apoiada pelo duque de Bragança D. Jayme, pedia-lhe instantemente a realisação d'este voto. Sobre isto escreve Fr. Luiz de Sousa: «Não havia na terra quem tivesse por desacerto este conselho, senão só a pessoa a quem mais tocava, e melhor estava, que era o mesmo rei. Não lhe soffria o animo aver de chamar esposa a quem dera o nome de mãy; aver de tratar por egual a quem reconhecera por senhora; e emfim, não acabava com sua honestidade aver de tratar amores, inda que santos e castos, com a mulher que o fôra de seu pae.» O facto succedido na côrte portugueza, tinha uma certa analogia com o caso do princepe Antiocho, ainda criança, namorar-se de Stratonice, tambem nova, casada com o velho monarcha; o rei Dom Ma-

---

[1] *Annaes de D. João III*, p. 16, 17 e 50.

noel não era capaz de comprehender o heroismo de Seleuco. E' certo que pouco depois foi Camões desterrado da côrte; attribuiram aos amores por D. Catherina de Athayde, que se tornaram publicos no paço. Mas os amores com as damas do paço são o thema obrigado dos Cancioneiros lyricos. Sem pretender formar uma nova lenda sobre a causa da desgraça de Camões, é natural que os inimigos do poeta interpretassem o *Auto d'El Rei Seleuco* como allusivo aos amores de D. João III, quando principe, pela rainha D. Leonor que depois foi sua madrasta. Basta esta presumpção para tornar interessante a leitura do Auto.

Encanta o tino artistico que levou Camões a tratar este argumento extremamente delicado, e que pela sua intensidade subjectiva até ao seu tempo nenhum poeta se atrevera a idealisal-o. Reclamava um vibrante lyrismo para dar expressão profunda e verdadeira ao sentimento; n'este ponto nunca será excedido Camões. Este assumpto era immensamente proprio para o drama musical; a primeira tentativa realisou-a em 1609 uma poetisa de Viterbo, Angelica Scaramucia, n'uma tragicomedia *La Stratonica*, escripta em prosa e verso; depois em 1685 representou-se em Veneza, no theatro de San Cassiano um *drama per musica* intitulado *Antioco*. Publicado o *Auto d'El Rey Seleuco* em 1645, influiu logo no theatro castelhano, onde apparece a *Comedia famosa de Antioco y Seleuco* por D. Agustin Moreto. Juromenha reconhece essa influencia: «A Comedia de Moreto é mais apparatosa e acompanhada de incidentes mais va-

riados; *conheceu o auctor hespanhol a do nosso poeta*, como se vê da scena dos musicos, e do discurso que na peça portugueza faz o moço, e na hespanhola o gracioso Luquete, sobre a delicadeza no trato e melindres dos principes e grandes senhores, comparada com os trabalhos physicos que experimentam os homens ordinarios do povo.» [1]

O *Auto de Philodemo* foi a terceira e ultima comedia escripta por Camões, quando em 1555 se celebraram em Gôa os festejos pelo governo de Francisco Barreto, que succedia a D. Pedro de Mascarenhas. Camões tomou parte nas ruidosas festas escrevendo esse Auto, que ficou manuscripto, até que o imprimiu em 1587 Affonso Lopes na sua collecção. Uma copia do Auto foi conservada por Luiz Franco Corrêa, amigo de Camões, no seu Cancioneiro; a que veiu parar ás mãos de Affonso Lopes pertenceria á collecção de versos que foi roubada a Camões pouco depois da sua chegada a Lisboa. O *Auto de Philodemo* resente-se um pouco já do *imbroglio* italiano, com dupla acção, e com um pronunciado caracter idyllico ou pastoril. Pelas allusões se vê quanto a incomparavel *Celestina* hespanhola era lida em Portugal; o moço Vilardo descrevendo a criada Solina que levava os recados de Filodemo a Dyonisa compara-a ao typo da immortal alcoviteira: «Como o faz *Celestina*...» Fallando com Doloroso, torna Vilardo á comparação:

---

[1] *Obras de Camões*, t. IV, p. 481.

«Já sabeis que esta nossa Solina é tão *Celestina*, que não ha quem a traga a nós.» Como versado na leitura d'esse monumento do theatro hespanhol, Camões descreve admiravelmente a scena em que Solina entrega a sua ama uma carta de Filodemo:

SOLINA: Senhora, a muita affeição
Nas Princezas d'alto estado
Não é muita admiração;
Que no sangue delicado
Faz amor mais impressão.
Se m'ella quizer peitar,
Prometto de lhe mostrar
Uma cousa muito d'arte,
Que lá dentro fui achar.
DYONISA: Que cousa?
SOL: Cousa d'esprito.
DYON.: Algum panno de lavores?
SOL.: Inda ella não deu no fito?
Cartinha sem sobre-escripto,
Que parece ser de amores.
DYON.: Essa é a boa ventura?
SOL.: Bofé, que m'o pareceu.
DYON.: E essa d'onde nasceu?
SOL.: No meu cêsto da costura;
Não sei quem m'alli meteu.

O dialogo prosegue vivo e chistoso, até que Solina faz com que a ama queira ella propria ler a carta para saber de quem é. O *Auto de Filodemo* é entremeado de prosa e verso; a prosa variada com as mais pittorescas locuções populares do sabor mais nacional, o verso sempre na quintilha feliz, de vez em quanto tocada com o remate de um anexim, que parece ter sido creado para aquella situação. Camões obedecia a duas influencias: continuava a tradição de Gil Vicente, e

possuia-se do cultismo italiano, que ás vezes o levava a converter as scenas em eclogas e pastoraes. N'este tempo a Eschola italiana inaugurada por Sá de Miranda e sustentada por Ferreira e a pleiada quinhentista, fazia-o assim pender para o bucolismo. No *Auto de Filodemo* allude tambem ao petrarchismo dominante: «Uns muito almofaçados, que com dous ceitis fendem a anca pelo meio, e se prezam de brandos na conversação, e de fallarem pouco e sempre comsigo, dizendo que não darão meia hora de triste pelo thezouro de Veneza; e gabam mais Garcilasso que Boscan, e ambos lhes sáem das mãos virgens.» «Eu vol-o direi: por que todos vós outros os que amaes pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não hade querer mais de sua dama que amal-a; e virá logo o vosso Petrarcha, e o vosso Petro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem d'arte, mostrando rasões verisimeis e apparentes para não quererdes mais de vossa dama que vel-a; e ao mais, até fallar com ella; etc.» E' curiosa esta feição do tempo motejada no auto popular.

Por estas trez comedias que restam do nosso épico, vê-se que elle comprehendia nitidamente a creação dramatica moderna, embora a tratasse accidentalmente; sentindo a grande belleza do theatro popular não a quiz sacrificar ao cultismo artificioso da renascença italiana; assim, com o seu genio lyrico, serviu-se da riqueza das locuções vulgares e das redondilhas chistosas do theatro nacional accommodando-as ás fabulas antigas e ás pastoraes do gosto siciliano.

4. GIL VICENTE DE ALMEIDA

Em toda a tradição existe um fundo de verdade; para determinal-a o processo critico consiste em separar o dado real dos seus aspectos subjectivos. Até Barbosa Machado chegou a tradição da existencia de um Gil Vicente, natural de Lisboa, filho e émulo do fundador do Theatro portuguez: «excedeu o pae na poesia comica, de tal sorte que para lhe não diminuir a gloria que alcançara, foi causa de o mandar para a India, onde mostrou em acção militar em que gloriosamente acabou a vida, que não era menos indigno da espada que da penna.» E ainda para comprovar esta clamorosa lenda, attribue Barbosa Machado ao filho de Gil Vicente o Auto de *Dom Luiz de los Turcos:* «De cuja obra, como de seu auctor faz distincta memoria Manoel de Faria e Sousa, Comment. ao 3 liv. dos Sonetos de Camões, Sonet. 31, p. 338.» E para que a confusão se tornasse ainda mais inextricavel, Barbosa Machado attribuia ao velho poeta, fundador do theatro nacional, o *Auto da Donzella da Torre,* que nas folhas volantes do seculo XVII, se diz «*feito por Gil Vicente da Torre.*»

Pela exploração dos manuscriptos genealogicos se destrinçam os elementos de verdade, apparecendo-nos este pretenso filho de Gil Vicente como seu neto, nascido passados dezenove annos depois do fallecimento do avô. Eis o contheudo laconico de um linhagista:

« *Gil Vicente de Almeida*, filho do mesmo

Luiz Vicente de Castro, em frente. *Compoz hũs Autos, que vendem os Cegos*, e viveu em Matacães. Cazou duas vezes, a primeira com D. Maria, de quem teve os filhos que vão abaixo. Casou segunda vez com Helena Gil, sem geração.» [1]

Estas poucas linhas acham-se largamente desenvolvidas e documentadas pelo visconde de Sanches de Baena no estudo genealogico sobre *Gil Vicente*. Ao fallar de Luiz Vicente de *Crasto*, (appellido tomado de seu avô paterno) fallecido com oitenta annos de edade na quinta do Mosteiro, (1594) mostra como fôra casado trez vezes. Tendo sido despachado Luiz Vicente tabellião do judicial de Santarem por alvará de 5 de maio de 1555, n'essa villa casou em 1557 com Mór de Almeida, nascendo por 1558, em Lisboa o seu primogenito Gil Vicente de Almeida. [2] Em 1569 já Luiz Vicente se achava viuvo, por occasião da *Peste grande*, passando pouco depois a segundas nupcias com Mecia de Aguiar Barreto, irmã do desembargador Estevam de Aguiar Barreto, e prima de Damião de Aguiar, que como vereador da Cidade de Lisboa entregou em 1580 ao Duque de Alba as chaves da cidade em reconhecimento da soberania

---

[1] Ms. n.º 306 da *Collecção pombalina*, fl. 202. (Bibl. nac.)

[2] D'este primeiro casamento ainda houve mais trez filhos: Jeronymo de Almeida, de que se perdeu a noticia; Bernardim Borges, que morreu solteiro; Maria da Visitação, freira em S. Iria, de Thomar. (Baena, op. cit., p. 12.)

de Philippe II. D'este segundo casamento nasceram outros filhos, que continuaram as tradições fidalgas em Torres Vedras; foram Martim Barreto de Pina, Francisco de Aguiar Barreto e Damião d'Aguiar Barreto, apparecendo nos documentos judiciarios da partilha por morte do pae, Gil Vicente de Almeida nomeado tutor d'estes irmãos, na ausencia de Bernardim Borges. [1]

Por 1589 Luiz Vicente, já muito velho, renunciou em seu filho Gil Vicente de Almeida os cargos que exercera durante quarenta e cinco annos, de escrivão do thezouro e da tapeçaria, achando-se pela terceira vez casado com Isabel de Castro, de Torres Vedras.

---

[1] «Aos treze dias do mes de Janeiro de mil e quinhentos e noventa e nove anos no lugar do Mosteiro de Mata-cais, estando ahi Acacio Botado d'Almeida, juiz dos orfãos, perante elle pareçeo *Gil Vicente d'Almeida*, morador no dito lugar, irmão dos orfãos ao qual o dito Juiz deu juramento dos santos avanjelhos em que elle poz a mão e o fez titor e curador dos orfãos seus irmãos Martim Barreto, Francisco, Damiam de seus corpos e fazenda, e lhe declarou o Regimento del Rey noso senhor, por quanto Bernaldim Borges, seu irmão que era titor dos ditos orfãos, he solteiro e não está contino na terra, porque se fez titor por ao presente quando se fez não havia na terra outro parente mais chegado, e elle *Gil Vicente* nam ser na terra, e ser auzente, e elle tomou e açeitou o dito juramento dos avanjelhos pera dita titoria, e prometeo de o cõprir com tal condiçãm que elle nam avia de ser titôr dos ditos orfãos seus irmãos porque o nam podia ser por muitas rezõis, porque a fazenda que se deu nas partilhas dos ditos orfãos per morte de sua mãe Joanna de Pina pertencia a elle *Gil Vicente*, e nã se lhe houvera de dar na partilha, que tinha embargos a ser titor d'elles por que pertendia ser excuso d'isso; e

Em casa de Luiz Vicente vivia uma menina, filha de D. Fulgencio, chantre de Barcellos, quarto filho do Duque de Bragança, e de Maria Vicente Tavares, dos Borges de Creixomil; pelo *Livro do Lançamento de serviço da Cidade de Lisboa*, de 1565, é ella indicada pelo titulo vago de *neta de Gil Vicente*, e dá-se Luiz Vicente como *seu tio*. Estes parentescos encobriam a verdadeira filiação de D. Maria Tavares, a qual casára com Gaspar de Góes do Rego, viuvando pela morte d'este em Alcacer-kibir em 1578. Gil Vicente de Almeida, que fôra creado com ella de pequenino, casou com D. Maria Tavares em 1580, indo residir para a quinta do Mosteiro. E'

---

comtudo, sem embargo do que o dito *Gil Vicente* requeria lhe mandou, que conforme as leis d'este Reino elle acceitasse a dita titoria, e elle assim acceitou cõ protestaçam de se livrar d'isso, e de todo mandou fazer este termo de tituria Brição Botelho de Lemos, esprivam dos orfãos ho esprevi.—Acacio Botado de Almeida.—*Gil Vicente d'Almeida.*» (Baena, op. cit., p. 101.)

Dos annos de 1600 a 1617, esteve Gil Vicente de Almeida com a administração dos bens do ausente Damião de Aguiar Barreto, como seu tutor (*ibid.*, p. 107 e 108). E quando Martim Barreto requereu em 1604 para entrar na herança de seu irmão Francisco de Aguiar, que fallecera na India, é appresentado Gil Vicente de Almeida como testemunha da justificação:

« It. *Gyl Vissente de almeida*, fidalguo da caza del Rei nosso Senhor testemunha jurado os santos avangelhos en que pos a mam e perguntado por sua edade disse que *passava de quarenta annos*, e de costume disse que era meio irmão do supricante, e que dirá a verdade.» (Ib., p. 115.) Contava então quarenta e cinco annos de edade, o que se harmonisa com o documento genealogico.

natural que este casamento fosse o resultado de uma paixão da adolescencia, que chegou a suscitar-lhe a idealisação poetica. Mayans, no prologo de *El Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, citando os nomes de varias namoradas de poetas, aponta:

« *Gil Vicente el Mozo*, à Clara.» [1] Vê-se que este poeta era conhecido fóra de Portugal, e que ainda no seculo XVII o distinguiam do *antigo*, cujo fulgor não declinava. Pelo lado dos Vicentes era D. Maria Tavares ainda parenta de Gil Vicente de Almeida; houveram do seu consorcio uma filha, D. Antonia de Almeida. Na quinta do Mosteiro vivia sumptuosamente Gil Vicente de Almeida, tendo além dos bens herdados de seu pae e dos officios que n'elle renunciára, entrado na posse da Capella instituida por Lourenço Esteves Bezerra, e ficado herdeiro de sua tia Paula Vicente.

N'esta situação desafogada entregava-se Gil Vicente de Almeida aos desenfados litterarios, escrevendo Autos segundo a tradição vicentina, que os cegos exploravam vendendo-os pelas ruas de Lisboa, como se nota na noticia genealogica. E' possivel que lhe pertença o *Auto de D. Luiz de los Turcos*, hoje perdido; nas collecções hespanholas ainda se conserva o seguinte, que passou da Livraria de Salvá para a de D. Pascual de Gayangos ha pouco fallecido em Inglaterra:

« *Auto da Donzella da Torre* chamado do

---

[1] Apud Hazañas y la Rua, *Obras de Gutierre de Cetina*, t. I, p. LVI.

Fidalgo portuguez. Auto feito por Gil Vicente da Torre, no qual representa que andando hũ Fidalgo perdido n'um deserto achou hũa Donzella fechada numa Torre, a qual tirou cõ hũa corda que tomou a hũ Pastor, e depois vem hũ Castelhano que a tinha fechada e foy apoz o Fidalgo, e ficou o Castelhano vencido.» Barbosa cita uma edição de Lisboa, por Antonio Alvares de 1643, in-4.º; a que possuiu Salvá é do mesmo impressor porém datada de 1652, in-4.º de 16 paginas não numeradas. Cita-o Barrera y Leirado no seu Catalogo. O nome de Gil Vicente *da Torre*, explica-se pelo facto de ter vivido sempre junto a Torres Vedras, onde era situada a sua quinta do Mosteiro. Seria com certeza o *Auto da Donzella da Torre* um dos que os cegos vendiam pelas ruas.

Por 1625 publicava o mesmo impressor Antonio Alvares o *Auto de Dom André*, taxado em 10 reis; no exemplar que se guarda entre as raridades da Bibliotheca nacional, lê-se no fim em letra do seculo XVIII e no indice manuscripto do collecção facticia: *Autor Gil Vicente,* e depois *De Gil Vicente de Almeida.* Vê-se que apesar de anonymo ainda se conhecia quem fôra o auctor do Auto. Ahi encontramos uma referencia a André Soares, magistrado e poeta sob o governo de Philippe II:

Onde he meu Senhor Valladares.
PAGEM: Certo, senhor, não sei,
se nam he com *André Soares*
será a falar com El Rey,
nam erra um d'estes logares.

No Cancioneiro de Evora, publicado por Hardung, sob o n.º 2 vem uma *Trova que André Soares mandou ao Secretario;* como este titulo se dava então a Pero da Costa Perestrello, vê-se pela referencia a André Soares a epoca do Auto. [1] N'elle allude Gil Vicente de Almeida a romances e canções hespanholas, que andavam então em voga: «*Entra o* Ratinho *vestido como pagem, fazendo o* Conde Claros *em uma guitarra...*» E adiante:

	Acabem já que aqui estam,
	e comecem a tanger.
Br.:	Senhor, qual se hade dizer.
D. Bel.:	*Ado está el alma mia*
	que deseo de te ver.

Cantam e acabam de cantar:

Br.:	Cantemos todo este passo,
D. Bel.:	Ficará lá pera fóra
	hum *Soneto* aqui agora,
	qual fizer mais ao caso.
Br.:	Qual diremos, meu senhor,
	donde *la dulce mi enemiga*
	ou assi d'este teor
	ou *mais dura que marmol,*
	a que for melhor se diga.

As indicações da fórma do *Soneto*, que se encontram no *Auto de Dom André*, tambem

[1] Se este *Auto de Dom André* é o que se cita no Expurgatorio hespanhol de 1559, então foi retocado e transformado mais tarde, podendo attribuir-se ao velho Gil Vicente.

ajudam a precisar a epoca da sua composição, quando já estava triumphante a eschola italiana:

> Antes que d'aqui partamos
> bom será primeiro dizer
> hum *Soneto* de prazer;
> ora, sus, moços, vejamos
> quanto é vosso saber.

Mostrando-se apaixonado pela fórma petrarchista, Gil Vicente de Almeida deixa n'este *Auto de Dom André* uma reminiscencia do *Auto de Dom Duardos*, escripto por seu avô:

> Porem sempre ouvi dizer
> que *contra fortuna e amor*
> *nam ha força nem poder.*

No celebre e universalisado romance com que termina *Dom Duardos*, escreveu Gil Vicente:

> Sepan cuantos son nacidos
> A questa sentencia mia:
> Que *contra la muerte y amor*
> *Nadie no tiene valia.*

(*Obr.*, II, 251.)

No Index Expurgatorio de 1624 vem prohibido o *Auto de Dom André*, se não for emendado como determina o Expurgatorio; é pois natural que a lição conhecida de 1625,

e que ás vezes nos parece insulsa ou ininteligivel seja esse texto deturpado. [1]

Gil Vicente de Almeida viuvou de D. Maria Tavares, e passou a segundas nupcias com sua prima segunda Helena Gil, filha do padre Gil Fernandes, e neto do celebre ourives Gil Vicente, da qual não houve filhos. Por este casamento se lhe augmentaram os bens, por que Helena Gil era senhora de um morgado que instituira seu pae por testamento de 6 de agosto de 1567. Não se sabe a epoca do seu fallecimento, no socegado retiro da quinta do Mosteiro, no bem estar da abundancia e doces ocios das bellas letras; acompanhou-o na velhice sua filha D. Antonia, que em 1597 casára com seu primo segundo D. Luiz de Menezes, filho de D. Valéria Borges.

5. JORGE PINTO

Na collecção de Autos publicada em 1587 por Affonso Lopes, moço da Capella de Philippe II, que no anno de 1586 imprimira com privilegio a *Compilação de todalas Obras de Gil Vicente*, encontra-se de folhas 42 a 48 o: «*Auto de Rodrigo e Mendo* em que entram as figuras seguintes: Hum Pay com sua filha, hum Mestre das obras, dous Moços, hum Rodrigo e outro Mendo, hum trabalhador Caste-

[1] Na Bibl. nac.: (Reservados A. 60). O sr. Annibal Fernandes Thomaz possue um outro exemplar.

lhano, que he namorado da Filha, e dous Escudeiros e huma Moça Ines, e outro homem e duas molheres que cantam; e entra logo o Pay e o Mestre e a Filha, etc.» Como se vê não traz nome de auctor, e em um manuscripto bibliographico dos fins do seculo XVII vimos apontado como anonymo o *Auto de Rodrigo e Mendo;* porém na Tavoada dos Autos que vem no começo da collecção é que se indica como seu auctor Jorge Pinto.

Pela leitura do Auto infere-se que este fôra escripto no meado do seculo XVI, porque cita como vulgares as poesias de Boscan, que foram pela primeira vez impressas em Lisboa em 1543:

HOSPEDE: Qual trova lêste?
RODRIGO: Essa sua.
Como a disse nua e crua.
HOSPEDE: E onde a lêste, vilão:
RODRIGO: Cuido, senhor, qu'em *Boscão;*
e canta-se pela rua.
HOSPEDE: E em portuguez ha Boscão?...
Este vilão para *Momos*
fôra mui sostancial.

Tambem n'este Auto se cita a fórma do Soneto, como signal de estar triumphante a eschola italiana:

AMO: Fizestes algum *Soneto*
quando os vistes?
HOSP.: Senhor, não.
E isto aqui em secreto,
sabeis porque os não faço,
porque já qualquer madraço
lhe achaes nas mãos um soneto.

Jorge Pinto era conhecedor da litteratura italiana, e cita n'este Auto o poema de Ariosto:

JUIZ: Sois um *Orlando furioso.*
MENDO: E vós *Angelica* dama.

Este conhecimento não o afastou do espirito nacional com que cultivava a litteratura dramatica; conhecia o typo comico da *Celestina*, mas satirisava os castelhanos como personagens que se prestavam ás imitações caricatas. Revela mesmo um certo antagonismo patriotico, quando allude á lenda do *Caldeirão de Alcobaça:*

MESTRE: Não cuideis que é graça,
Vou-vos assi dando traça
como he, sem faltar jota,
a guerra d'Aljubarrota,
a caldeira de Alcobaça.

A' imitação dos Autos de Gil Vicente usa Jorge Pinto citar com frequencia os romances populares, principalmente trovas castelhanas, que se vulgarisavam pelo *Cancionero de Romances* de 1557, e *Silva de Romances viejos.* N'este seu unico Auto, que resta, ahi se encontram os versos iniciaes dos seguintes romances citados como centão: *En el mes era de Abril,*—*De las mas lindos que yo vi,*—*Nunca fuera caballero,*—*Las noches siempre acordadas,*—*Helo, helo, por do viene,*—*Riberas de Duero arriba,* etc.

No primeiro estudo que fizemos d'este poeta procurámos identifical-o como um Jor-

ge Pinto, morto em uma cilada no porto de Tidore, em 1523, com mais seis companheiros e quarenta remadores; apenas nos aproximámos casualmente de uma certa verdade, pois que o poeta Jorge Pinto, mais moderno do que esse outro, não foi menos desgraçado. D'elle falla Pedro Sanches, poeta latinista afamado do seculo XVI, a outro poeta latinista Ignacio de Moraes, em uma Epistola que o P.e Antonio dos Reys traz no *Corpus Illustrium Pœtarum.* N'essa Epistola citava dois Pintos: um chamado Antonio Pinto, notavel pelos seus versos epigrammaticos, e que foi mestre no paço dos moços fidalgos; e outro era o poeta comico Jorge Pinto, que morreu doido por causa das bebidas que para o tornar seu affeiçoado lhe dava uma amante:

Tu quoque carminibus nostris celebrabere, Pinte,
Pinte, venenosi qui ni mala pocula succi,
Nil lethale putans, avidè, cupideque bibisses,
Aequasses Volscum mordací carmine Vatem;
At tibi mutarunt sanam medicamina mentem
Dextera zelotypae tribuit quae blanda puellae,
Ut quondam magno Coesonia dira marito. [1]

---

[1] O Dr. Sousa Viterbo, que fez esta ratificação, appresenta a seguinte traducção quanto possivel litteral: «Tu tambem serás celebrado em nossos versos, oh Pinto; tu, que se não houvesses bebido ávida e cupidamente as taças funestas de venenosa mésinha, suppondo que nada continham de lethal, terias egualado o poeta Volsco (Juvenal) no verso mordaz. Transtornaram, porem a tua mente sã os philtros propinados pela fagueira mão da ciosa amante, como fez outr'ora Coesonia ao seu cruel marido (Caligula).» *Frei Bartholomeu Ferreira,* p. 182. Lisboa, 1891.

Pedro Sanches aproximára os dous Pintos por florescerem na mesma epoca; em 1574, no *Dialogo em defensão da Lingua Portugueza*, citava Magalhães de Gandavo a Antonio Pinto como eximio na prosa. Vivendo n'esta epoca Jorge Pinto, não nos admira que a elle alludisse o poeta Chiado, quando em 1573 na *Pratica de Compadres*, escreve a scena das manas que fallam dos seus namorados:

ISABEL: E vós, Silvestra, sois tal,
tambem tereis namorado?
SILVESTRA: O melhor de Portugal!
ISABEL: E quem é?
SILVESTRA: Quem se falla vos'mercê?
ISABEL: E' duque, conde ou fidalgo,
podengo, rafeiro ou galgo?
SILVESTRA: Não lhe deis tanto de pé!
O vosso que lhe diremos?
ISABEL: Que o meu mais alto voga;
é tavola que não joga.
SILVESTRA: Muito bem o conhecemos,
E' o *Pinto*,
criado de outro faminto,
fidalgo de rebotalho.
Venha o vosso e o meu balhó,
então veremos se minto.
. . . .
Tal homem se hade lembrar!...
Não fallo mais por agora.
ISABEL: Fallae, que aqui estamos sós.
SILVESTRA: Pode ser mais semsabor
servidor.
. . . .
e quer ser coprejador!...
E' discreto a sete braças,...
Dentro no meu coração
trago uma carta que elle fez
uma *copra* de jaez
da mesma discrição.

(Chiado, *Ob.*, p. 111.)

Pela noticia conservada por Pedro Sanches e pela referencia do namorado coprejador da *Pratica de Compadres*, Jorge Pinto pertencia a essa mocidade dissipada que acompanhava o Chiado. No *Auto de Rodrigo e Mendo* cita frequentes vezes a fórma dos *Vilancetes*, bastante empregada por Gil Vicente nos seus Autos, e reproduz aquelles typos nacionaes do Fidalgo pobre e de criado faminto, já conhecidos entre o vulgo pela farça de *Quem tem farellos?* e dos *Almocreves*. Tinha rasão Nicoláo Clenardo, quando na sua Carta nos pintou como raphanophagos, ou gente sustentada a rabanetes. Acham-se n'este Auto os seguintes versos:

> Já se sabe, erros de amor
> sam duros de perdoar,

que se encontram no *Auto do Physico* de Jeronymo Ribeiro Soares com esta variante:

> que os erros por amores
> são dignos de perdoar.

O entrecho do Auto de Jorge Pinto é mal conduzido; tem bastantes lances comicos, mas a acção complica-se com episodios deslocados. E' o thema: um pae para satisfazer as vontades de sua filha, chama um pedreiro para abrir uma janella em um sitio mais agradavel á vista; o pedreiro mette um official castelhano, que se namora da menina. A acção interrompe-se com varias scenas de criados e alcaiotas, até que os amores são descobertos,

o pedreiro castelhano dá-se a conhecer como fidalgo, e recebe a mão da namorada, terminando o espectaculo com um canto conforme o costume, caracteristico da eschola. E' provavel que outras obras de Jorge Pinto ficassem ineditas e se perdessem.

6 ANRIQUE LOPES.

Na collecção publicada em 1587 por Affonso Lopes, vem de folhas 41 *v.* a 48 o Auto intitulado *Cena Policiana*, que se designa *O Estudante* no alto de cada pagina. E' o seu titulo completo: «*Cena Policiana*, em que entram as figuras seguintes: Hum Fidalgo por nome Policiano, dous moços seus, hum Theodosio outro Pinarte, hum Estudante de casa tambem do Fidalgo, outro Pagem por nome Onofre, hum mulato chamado Solis; hum Musico por nome Licardo; huma Dama Felicena, huma sua creada Polifema, dous Matantes, etc.» A grande analogia que tem no scenario, na serenada e aventura nocturnas com a Farça de *Quem tem farellos?* confirma-nos o facto de ter sido esta obra de velho mestre representada fóra do paço, exercendo larga influencia, como se observa no auto de Jorge Pinto. Os costumes que se esboçam na *Cena Policiana* são os mesmos que se acham descriptos na Carta de Nicoláo Clenardo; aqui o Fidalgo tem uma grande clientella, sahindo acompanhado de criados, e ampara um estudante; o costume dos *Matantes* era a monomania dos guapos e afanadores

que nos viera de Castella. Escripta para os côrros particulares, ou para os Pateos frequentados pelo povo, a *Cena Policiana* tem uma situação que exagera a liberdade vicentina; quando o Estudante se está requebrando em colloquios ternos debaixo de uma janella: «*Chega a moça com uma panella de agua e molha o Estudante...*» A rubrica explica como devia figurar-se a scena, por que a caldeirada não era limpa:

THEOD.: Fizeram-lhe cá um jogo
de gamella.
ONOFRE: De ourina.
THEOD.: D'ourina, e assi bem fina.

Pelo modo como é o Estudante tratado no Auto, póde-se concluir que Anrique Lopes não pertencia á classe escholastica. Em uma passagem da *Cena Policiana*, em uns versos referentes aos *mulatos* parece-nos vêr um reflexo das querellas debatidas entre Antonio Ribeiro Chiado e Affonso Alvares:

Mulatos são sabedores,
de gentis abelidades,
nos pensamentos senhores,
que não desfeiam as côres
quando abonam as qualidades.

Seria Anrique Lopes da parcialidade de Affonso Alvares, ou pelo menos algum dos que estimulavam os dois poetas a motejarem-se. No seu Auto sente-se tambem a influencia da *Celestina;* em um verso, diz: «Este já leu *Celestina;*» e em outro logar: «Esse velha-

co hade ser por tempo outra *Celestina;*» de facto é o Auto passado todo em scenas de alcovitices, de amores de criados e aventuras nocturnas. A *Cena Policiana* chegou a ser representada, como se deduz dos versos finaes:

FID.: Mil trampas para roedores,
vamo-nos cantando d'aqui,
huma chacota em scena.
LIC.: Qual diremos?
Ponde ahi:
Arrenego de ti Mafoma. [1]

7. JERONYMO RIBEIRO SOARES

Segundo affirma Barbosa Machado, era este escriptor dramatico natural de Torres Novas, e conterraneo de Simão Machado. Na Collecção dos Autos impressa por Affonso Lopes em 1587, vem de folhas 102 a 112 o «*Auto* chamado *do Physico*, feito por Jeronymo Ribeiro, em que entra as figuras seguintes: Huma moça por nome Ines e hum Moço chamado Mamede, e outra moça chamada Grimaneza, hum Physico e sua filha, e hum namorado da filha. Dous Matantes, hum Pescador d'Alfama, e hum Estudante, que vem de Coimbra.» Por esta indicação da volta do Estudante de Coimbra se vê que o Auto não fôra escripto antes de 1544, pois que os cur-

[1] As celebres Trovas de Gregorio Affonso, do *Canc. geral,* que o Chiado tambem imitava.

sos universitarios começaram em Coimbra em 1539. No *Auto do Physico* cita-se uma Novella de cavalleria que estava então muito em moda:

> Tem brio de ser formosa
> meu *Conde Partinuples*,
> bem sei que a trazeis mimosa.

Tambem allude a esta leitura predilecta Jorge Ferreira na Comedia *Ulyssipo*, escripta em 1547. Descobre-se no *Auto do Physico* uma referencia aos *Amphytriões*, então recentemente tratados por Camões em um gracioso Auto; chega mesmo a parecer uma imitação burlesca d'elle. Jeronymo Ribeiro conhecia essa fabula, e os lances dramaticos que lhe suscita a situação dos dois namorados ser-lhe-iam lembrados pelo Auto de Camões:

> Os *Enfatriões* passados
> são estes dous de uma fragoa,
> são galhetas germanados;
> porém se forem cheirados
> este é galheta d'agua.

O *Auto do Physico* tem situações perfeitamente comicas, exagerando a nudez de Gil Vicente, sem comtudo lhe egular o lyrismo. Foi escripto em Lisboa, onde tambem se passa a acção. Ahi se caracterisa o costume lisboeta dos namorados:

> PAI: Dizei-me, senhora filha,
> este moço he d'alfenim!
> Derrete-se em estar aqui.
> Eu lhe cahirei na trilha.
> FILHA: Agora se foi por ahi.

PAI: Parece-me que se aza
fazermos feria, sequer
forrar-me-hei de o não vêr,
nem a de vêr esta casa
mais que a horas de comer.
FILHA: Todo o filho de Lisboa
hade morrer com esse viço.

Summariemos a urdidura do Auto: ha ahi o typo do *Physico* ou medico astrologo, empirico ou idiota, como o descrevem Gil Vicente na *Farça dos Physicos*, e João de Barros na *Ropica pneuma;* Mamede é outro typo, o do creado que acompanha o medico, sempre namorado das moças da sua igualha, sempre priguiçoso e illudindo por todos os modos o serviço; Ignez é a creada, typo derivado da *Celestina*, empiscando para Mamede e alcovitando a filha do patrão. A scena abre com um colloquio amoroso entre estes dous serventuarios, e quando estavam mais derretidos, entra um Escudeiro que vem apaixonadissimo pela filha do Physico, e lhes pergunta se a menina recebera a carta que lhe mandára. O que o Escudeiro pretende é vêr a menina, e então a creada Ignez diz-lhe que se finja doente, e que assim a pretexto de ir consultar o Physico lhe entre em casa e logra vêl-a de perto. A segunda scena passa-se entre o Physico e sua Filha, elle queixandose da demora do creado Mamede, a menina defendendo-o; e logo que o creado chega com a moça começa uma altercação, que é interrompida pela entrada do Escudeiro namorado que faz de doente. A terceira scena é bastante comica, dialogada entre o doente por

amor e o Physico enfatuado dos velhos canones arabicos:

PHYSICO: Tem febre, mas é pequena;
senhor, a imaginação
faz causa, não deis a mão,
que isto é texto d'*Avicena*,
De Morbis do coração.

A scena é longa, mas cheia de chiste, na pintura dos nossos costumes do seculo XVI. O encontro do Escudeiro com Ignez, e como as cousas correram de feição para o combinado estratagema constituem a quarta scena. Ignez, perfeita discipula da *Celestina*, illude o pobre Escudeiro, porque a filha do Physico está para casar com um Estudante de Salamanca, chamado Lucas de Lemos, que ignora as cartas e as girias do Escudeiro, que se chama Lopo de Andrade. A criada diz em um ironico áparte:

. . . Da tu passadas,
rompe botas escusadas,
anda de uma a outra parte,
que ella, nem parte nem arte
sabe de tantas meadas.

Passa-se a quinta scena entre os criados e dous *Matantes*, talvez o sobrevivente typo do fadista. Ha a briga de ciumes entre Ignez e Grimaneza, por causa dos amores do criado Mamede, que canta aquelles versos de um romance velho, já citados por Gil Vicente: «Sobre mim vi guerra armar .... » Mamede é espancado pelos Matantes e refugia-se em

casa. N'esta scena o criado Mamede, Ignez e a Filha do Physico para se distrahirem começam o *Jogo das Mentiras*, imitado dos costumes populares:

FILHA: Inez, vem-te aqui sentar.
Quereis vós outros *jogar*
as mentiras.
INEZ: Senhora, si.
MOÇO: Se eu heide mentir aqui,
Inez m'ha mim d'ensinar.
FILHA: E' jogo para estas noutes,
para passar o serão.
Quem perder apare a mão.
MOÇO: Sei isso. E' jogo d'açoutes.
Não jogo.
FILHA: D'açoutes, não.
Quem menos lançar a barra
no mentir, *por-lhe-hão mascarra*
e dar-lhe-hão *em cada mão*
duas palmatoadas.
INEZ: Não.
MOÇO: Cada um minta sobre amarra.
FILHA: Eu digo, que esta Cidade
cheia de toda a nobreza
tem por timbre e por fineza
de fallar sempre verdade.
MOÇO: Costume faz natureza.
Agora é o lanço teu.
INEZ: Eu vi um moço como este
tão guloso, que comeu
só dez pães.
MOÇO: Sou mesmo eu.
Isso é verdade; perdeste.
Perdeu, senhora.
FILHA: Perdeu.
INEZ: Diga elle a sua vez.
FILHA: Vós já perdestes, formosa.
MOÇO: Eu digo que aqui Inez,
que é a mais venturosa
fêmea, que ha d'aqui a Fez.

FILHA: Inez, traze um tição,
e alguma cousa com que dar.
MOÇO: Eu lhe heide dar.
FILHA: Que vós não.
MOÇO: Posso-me agora vingar.
Deixe-me quebrar-lhe uma mão.

(*Foi a* Moça *e trouxe o tição e a palmatoria*, e diz a

FILHA: Chegae-vos para cá, senhora,
dar-vos-hei as mascarradas.
MOÇO: Primeiro as palmatoadas;
terei um cuidado fóra.
INEZ: Ferrete, não nas queixadas.

(*Dá-lhe a senhora o ferrete, e o* Moço *querendo tomar-lhe a mão para lhe dar as palmatoadas, diz:*

MOÇO: Chegae para cá, mourinha,
(Jesu! isto é verdade!)
pardeus, tenho-te vontade,
não fujaes.
INEZ: Por vida minha!
MOÇO: Eu te darei com piedade.
Ah, que graça tão notoria
tens no ferrete, que embaça!
tambem eu tenho muita graça.
(*Da-lhe*) No tomar da palmatoria
tu tens a mão d'argamassa!
Assopra tu, não dês ais,
verás ir-se-te a dor logo.
MOÇO: Eu não quero jogar mais.
INEZ: Joga, joga, pois t'o rogo.

Emquanto estão n'isto, entra um Pescador de Alfama a consultar o Physico, que não está em casa, ácerca de uma dôr que tem sua

mulher; Mamede veste a loba, põe a gorra doutoral, e começa a responder-lhe em latim; depois não quer acceitar a paga da consulta em dinheiro de cobre. O Pescador trazia um bacio com ourina da mulher, segundo a ingenua liberdade de Gil Vicente. Quando Mamede estava fazendo de Physico, entra o dono da casa, o verdadeiro doutor, estafado de andar pelo Lumiar á procura do tal Escudeiro namorado; esta scena seria de effeito comico ainda hoje. Quando o Physico falla á filha ácerca da demora de seu noivo Lucas de Lemos, entra o Escudeiro, fingindo que vem de Salamanca; ao perguntarem-lhe se seu tio não viera, responde:

> Senhor, meu tio ficou
> por se oppôr a uma Cadeira
> que em Salamanca vagou.

N'isto estava, quando apparece o verdadeiro noivo Lucas de Lemos. A situação faz lembrar os *Amphytriões*. O sarcastico Mamede aggrava a situação falsa em que se acha o Escudeiro Lopo de Andrade; cresce o escandalo, parece que haverá mortes, e eis que falla em prosa a intrigante Inez, desculpando a Menina, e dizendo que ella fôra causa de todo aquelle engano. Lopo jura que irá acabar seus dias em um convento, dão-se as mãos e entra Mamede «*com os musicos que ficam, e vão-se todos, e assi fenece a obra.*»

Nada poderemos adiantar sobre a vida de Jeronymo Ribeiro Soares; em uma scena d'este auto descobrem-se intimas queixas de pobreza, aggravada pela miseria publica:

PESC.: Não se póde já pescar
dinheiro por nem um modo,
anda turvo este mar,
que é impossivel tirar
sem lisonjas por engodo.
Pesco uma pobre vez;
para comer és não és,
co'o anzol da gorazeira,
vem o anzol da Ribeira
pesca cifra, leva dez.
Então, casa d'aluguer,
vestir e calçar me dana;
passa a receita o comer.
MOÇO: Eu que vos heide fazer,
se sois pescador de cana.

Foi esta pobreza dos escriptores dramaticos que os conservou entre o povo, fallando a sua linguagem, parodiando os seus costumes, alegrando-o nas suas crenças e distrahindo-o nas desgraças publicas com que o seculo foi tantas vezes perturbado. [1]

§ IV. Eschola de Gil Vicente em Santarem e Coimbra

1. ANTONIO PRESTES

Sabe-se que era natural de Torres Novas o poeta dramatico Antonio Prestes, e que exercera o officio de *enqueredor do civel*, em Santarem, onde casára. Seria o seu talento comico que o impelliu para Lisboa, onde estabeleceu residencia; em frente do *Auto dos*

---

[1] No exemplar da Bibl. nac. falta-lhe a folha 107, pertencente a este Auto.

Cantarinhos (fl. 163) lê-se: «*representado n'esta cidade de Lisboa.*» E no Livro do Lançamento e serviço que a Cidade de Lisboa fez a el-rei, no anno de 1565, apparece ahi como cidadão contribuinte *Antonio Prestes*, coincidindo a data com a época da sua actividade. Na historia do theatro portuguez cabe-lhe um logar analogo ao dos *Clercs de la Bazoche* do velho theatro francez; a sua situação levára-o a dramatisar as anecdotas da vida judicial. Os Pateos das Comedias exigiam uma exploração regular, como uma necessidade publica; de Hespanha saíam bandos de comediantes correndo todas as terras e representando os mais caprichosos Mysterios; Cervantes e Rojas descrevem-nos meudamente esta forte paixão do povo pelo theatro, tornando-se a vida de comediante o valhacouto de frades goliardos, de officiaes de justiça e de estudantes da tuna. Como o Chiado, frade franciscano, tambem Antonio Prestes *enqueredor do civel* obedeceu a este impulso, entregando-se á profissão de *Representante*. Pelo dialogo em prosa, que precede o seu *Auto dos dous Irmãos*, deprehende-se alguma cousa das suas relações com o publico como actor, e sobre as luctas que o theatro nacional soffria dos que admiravam a Comedia classica e as suas imitações italianas. Vamos transcrever os trechos mais illustrativos da *Representaçam feyta ao Auto que se segue, Interlocutores hum* LICENCEADO *e o* AUTOR *do Auto.* Nos prologos de Gil Vicente falla por vezes um *Licenceado*, em que se personifica; o seu encontro aqui não deixa de ter um certo intuito:

«LICENCEADO: Posso dizer que já n'ella resido e presido.

AUTOR: E não sabia eu tamanho bem.

LICENC.: Pera que he saber d'este Lecenceado em terra, que

> Mis letras são estalajẽs,
> y pulgas mi estudiar,
> mi cama no de las buenas,
> mi dormir conta y pagar.

. . . .

AUTOR: Nam lhe quero ter seus revites a sua vinda, senhor.

LICENC.: A sentar hũ certo partido cõ hũ senhor d'esta terra pera lhe ensinar seus filhos a latinos.

. . . .

Eu vos direi, hir-m'ei philosopho, antes tarde que nunca; que cartimpacio he esse que trazeis, e he já isso *armardes-vos de tapeçaria d'Auto pera a festa?*

AUTOR: Senhor, sim; mas eu me quisera mais com *armação dos atuns*, porque me fazia mais ao caso.

LICENC.: Não; todavia bõ he hũa talhada de Auto de Natal até aos Reis, dos Reis té o Entrudo, sois rogado, sois chamado, gabado de San Nicoláo como pião, etc. sabem-vos então o nome, nam ís por rua que vos não vejam, das janellas vos chamam: — Senhor onde fazeis esta noite. Inda que sejais autor, decem a vós como francelho.

AUTOR: Tudo isso me nam deu tanto pela barba que o nam passasse a pee enchuto; se

me pintarem a desaventura, pintem-m'a em antes n'este tempo, mocho de rapazes, lingua de parvos, chocas de rendeiro do verde, por juizos descretos, o mesmo desprezo dos Portuguezes, mais mordido d'elles que d'um enxame.

LICENC.: Pera isso tratay-me vós de autor crestado e ataymado, e andae com tempo.

AUTOR: Não aproveita.

LICENC.: Como não? levae-me bons marinheiros, que esses fazem a náo.

AUTOR: He verdade; mas se esses levaes, e por mal de peccados a letra careceu de alambre que toma palha, logo lhe rechaçam, tem boas feguras mas a letra nam presta; se a letra he d'ũa orelha, e as feguras do rolam, logo lhe descantam: Não se póde vêr, por que não tem feguras.

LICENC.: Tem muita rezam; ou ambas ou nenhũa, por que se sofrera robi em anel de chumbo, nem diamante em joya de estanho.

. . . .

AUTOR: Ora todavia somos Portuguezes, direy como dizem os velhos; que ha hũas aves que se matam com virotes que levam pennas d'outras aves da mesma casta, e que dizem quando as conhecem: — dos nossos nos vêm o mal.

LICENC.: Não vos ajudeis do que não fabulou o nosso Ysopo; que he cristel por de mais, que chamaes Auto, que o seja.

AUTOR: Hum gesto que tenha de que lanças mão, que tem hũ Auto já essa graça de natureza ser o melhor passatempo do mundo, ainda que o represente hũ enxergam; e sabei,

senhor Lecenceado, que debaixo d'este nosso horisonte houve já senhor de titela mais mimoso que o mesmo Mino, o qual por nome nam perca, que melhor satisfazia ó máo que ó bom... ora contar-vos-ey a esse proposito. Chegando hũa vez hũ Castelhano pobre a certas pessoas que estavam em roda, e pedindo-lhe esmola, falou-lhe hũ só d'elles, e disse-lhe que Deus o ajudasse; respondeu elle — Cuerpo de dios! teneis vos la bolsa de todos? — Assi digo eu por esse outro: tenha elle o gosto de todos para todos verem esses Autos de Natal, nam fallo nos de theatro, que esses hão de ser Senado Romano; mas o de Natal, em que pez a quem os faz, ham de ser bõos, ham de ter letra que esmeche feguras, que escachem Entremeses, Passos novos alagados em riso, vivos por saudade, por fio de mel, se não fazey Autos a rolas veuvas, que não riem, nem põe pee em ramo verde, nem bebem agua crara, e tudo são

Pariome mi madre
huma noche escura.

Señor Lecenceado, se eu levo letra sem feguras, por que nam lançareis mão do que n'ella digo, se he pera me perdoardes ou não, he mas cabo dos representantes.

Licenc.: Por que não he perdão conforme aos autos, porque qualquer d'essas duas que faltar, letra ou feguras, fica hum auto delito em degredo, que nem com pagardes para a Arca da Piedade pode ser perdoado; até em negro hade dizer fino, fino.

Autor: Andamos logo nós outros autores.

sobre a egua e perguntamos por ella; eu vejo n'esta cousa cada hum escrever em parede e remar pera sua opiniam, como dezia o outro, huns querem letra, outros feguras; huns querem que se mate a Donzella, outros que se mate o Escudeyro; huns Duques, que quebrem encantamentos, e levem os Marquezes pela mão; outros cousa do tempo corrente cada dia, e vista pelos olhos; e d'esta maneira, senhor Lecenciado, he necessario que hum autor se meta no Limoeiro das vontades de todos os ouvintes, e corra a letra que fezer por elles como folha, e entam que ali lhe saiam com a culpa pera sua emenda e corregimento, que quando já se representar saia solto e livre sem custas de seu livramento.

LICENC.: Muito bem é o não confiar, e tomar melhor os pareceres alheos, por que mais vêem quatro olhos que dous, e, quem sabe melhor do bolo que o que peneira e amassa; aqui ha homens que fazem muito bem, e que tem as pennas muito certas e as vêas abundantes, e não seria máo registardes vossas cousas por elles.

AUTOR: Oh risos de Parmeno e rezias de Calisto, acudi-me, ide-me aguardando; se esses arbitrios fossem como os que bem fezeram, nunca pozera tenda por me nam examinarem; mas elles não fazem bem se nam pera afocinharem os que esbarram, e pera com os melhores que d'esse mester foram nos não receberem nossa defeza, seguem Ariosto italiano pera lançarem o Portuguez das contraditas; e imitam Petrarca, leem Sanazaro, escrevem Garcilaso, não por que lhe cheguem, mas para cõ esses zombarem de nós outros

autores formigueiros; a mim dizem-me; Foam, senhor, he cousa o que faz, que faz decer as aves; fez taes Sonetos, taes Epigramas, tal Epitaphio, tem feito Eglogas, rimas soltas, rimas encarceradas, que he nadardes em pasmos; e vós vedes este Foam, que elle não faz nem pera praça, nem para juizos diversos, nem pera vontade de muitas vontades, se nam pera nos espiritos passarinhos, para amostrar hoje hum papelinho, ámenhãa hũ trochado, outro dia hũa cadaneta, e a quem? a hũs Senadores muito seus que pela terra lhe triumpham fama que o carro d'ella leve debaixo a nossos Autos de coscoran, pois *por vida de mis ojos*, cavalhero, que quando acertam de nos cayr nos olhos algũs raios dos trovões d'estes senhores que digo, que nos nam espantam, nem lh'os achais tanto de gola inteira, que vos ponham a orelha na bocca, nem as Eglogas tam eglogas, que em muitas partes lh'as não achareis egloògas, e os Sonetos, que melhor não seja hũ sooneto de sésta sobre papa, e bua de quebra si no; nam lhe quero tratar d'outros jüizes d'estes torneos, Autos que aqui ay tambem, e que de os fazerem estão em garganta, sómente ornados de presunçam de entendel-os, ver-lhe notarem a letra, tomarem o tato do nome da fegura: aquillo he por Foam; isto diz por este outro; e no cabo darem estouro como foguete; nam presta o Auto de foam, nam lhe houvera de meter aquella fegura; homem, se a potajem do que entender d'esse Auto he o fazeres outro, e essa te nam quiz guisar a natureza pera o teu prato, tu porque meterás faim sem ferro. Digo, senhor Lecenceado, que

um autor hade ter adelos que lhe vendam na praça da fama suas versas afeiçoadas, que lh'as guizem amigos, que lh'as comam avogados, que lh'as procurem trombetas, que lh'as chamem ao alardo, e se nam coitado d'aquel que muere á chuva do contrairo d'isto.»

E interrompido pelo Licenceado, diz o Autor convidando-o para assistir ao espectaculo:

«Eu represento hoje aqui este que trago na forja (sc. o *Auto dos Dous Irmãos)*; se o quizer ver será pera mim dar-me vossa mercê hū cavallo na guerra; eu o ponho a Deus e á ventura, nam faço melhor, nem entendo mais...

LICENC.: Eu a recebia mui grande em vel-o hoje; mas passará hoje, e ainda que a menhãa vem longe, a menhãa será o dia em que eu ganhe esta noite.

AUTOR: Beijo as mãos de v. m. D'aqui cito cadeira pera essa audiencia.» [1]

Sobre os costumes theatraes tambem escreveu Quevedo a engraçada novella de *Gran Tacaño.* A vertigem geral pela representação das Comedias levou o governo hespanhol em 1597 a reunir uma Junta de theologos para decidirem se eram licitos os divertimentos scenicos. Em 21 de Março de 1587 alcançára Affonso Lopes, moço da Capella real, um alvará de privilegio para imprimir um grande numero de Autos avulsos em um volume, que intitulou: *Primeira parte dos Autos e Come-*

---

[1] *Primeira parte dos Autos e Comedias*, fl. 73 a 75 v. Falta este Dialogo na segunda edição dos *Autos de Prestes,* de 1871.

dias portuguezas feitas por Antonio Préstes e por Luiz de Camões, e outros Autores portuguezes cujos nomes vão no principio de suas obras. E' um volume in-4.º de 179 folhas, a duas columnas; deprehende-se pelos titulos, que esses Autos andaram primeiramente em folhas volantes ou *pliego suelto;* Affonso Lopes projectára organisar uma *Segunda parte* dos Autos e Comedias portuguezas; a decisão da Junta dos theologos e a Provisão real de 2 de Maio de 1598, influiriam no animo do collecionador, bem como o alvará de Philippe II de 20 de agosto de 1588, que subordinava ao Hospital de Todos os Santos a approvação dos Autos que se houvesse de representar. Essa segunda parte nunca appareceu, resultando perder-se um grande numero de Autos avulsos, como o *Auto de Gil Ripado ou de Dom Bernaldim*, por Francisco Luiz, de que Barbosa Machado ainda viu uma edição de Lisboa, por Antonio Alvares, de 1631, e outros mais Autos d'este fecundo poeta.

Os Autos escriptos por Antonio Prestes que se salvaram na collecção formada por Affonso Lopes, são: O *Auto da Ave-Maria* (fl. 1 a 26); o *Auto do Procurador* (fl. 27 a 41);[1] *Auto do Dezembargador* (fl. 61 a 73) e só tem o nome do auctor na folha do indice; *Representação feita ao Auto que se segue*, interlocutores hum Licenceado e o Autor do Auto (fl. 73 a 75); *Auto dos Dous Irmãos*

---

[1] De Fol. 42 a *Cena Policiana*, ou *o Estudante*, de Anrique Lopes; Fl. 49, *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto.

(fl. 75 a 85); [1] *Auto da Ciosa* (fl. 112 a 125); o Auto do *Mouro encantado*, que é a Segunda parte da *Ciosa* (fol. 126 a 143); [2] o *Auto dos Cantarinhos*, representado n'esta cidade de Lisboa. (fl. 163 a 179.)

Nenhum d'estes Autos apparece citado nos Indices Expurgatorios dos seculos XVI e XVII; soffreram as unhadas da censura, trazendo o salvo-conducto de Fr. Bartholomeu Ferreira, que deixou passar os *Lusiadas*. A situação de Prestes entre os poetas dramaticos da eschola nacional obriga-nos a percorrer cada um dos seus Autos, em que ha muito que apontar-se sobre a vida popular.

O *Auto da Ave-Maria* é uma vasta composição do typo da Moralidade, em que predominam os personagens allegoricos, taes como a Sensualidade, a Velhice, a Mocidade, Engano da Vida e Pensamentos-Vãos, *todos foliando;* ao todo vinte e quatro figuras, entre ellas o Diabo, dois Philosophos e trez Anjos, que se movem em roda de um thema tambem allegorico — o poder da oração da Ave-Maria contra os conloios infernaes. Apesar da intenção devota, proclama-se ahi o principio da Razão contra a auctoridade, e das obras contra a Graça efficiente; temos por tanto uma peça em que se continúa a livre critica de Gil Vicente, e em que se reflectem as questões capitaes do seculo XVI desde

---

[1] De Fl. 86 a 112, o *Auto dos Enfatriões*, de Camões, e o *Auto do Physico*, de Jeronymo Ribeiro.

[2] De Fl. 144 o *Auto de Filodemo*, de Camões.

o começo do Protestantismo até ao fim do Concilio de Trento. Ha no *Auto da Ave-Maria* reminiscencias casuaes de Gil Vicente, como quando o Moço aconselha ao Cavalleiro que deve nos portaes do Castello:

> n'um, pintar-lhe o Anno bom,
> n'outro, *Maria Parda.*
>
> (*Autos de Prestes*, p. 32)

> Pasmo que estes meus senhores
> lavram de — *Quem tem farellos?*
>
> (*Ib.* p. 65.)

O Auto começa por um monologo do Diabo, em verso alexandrino, queixando-se de ter sido precipitado da gloria celeste e acharse o homem, criatura miseravel, elevado á altura de substituil-o. E' então que: «*Entra* a Sensualidade, *e a* Velhice *e a* Mocidade, *e o* Engano da Vida, *e* Pensamentos vãos, *cantando e bailando, e tangendo com guitarra, pandeiro e adufe.*» Vêm offerecer-se ao Diabo para o ajudarem na vingança contra o homem. O Diabo reconhece que: — emquanto do homem fôr aia a Rasão — trar-me-ha de focinhos a sua verdade.» E assim diz para a Sensualidade:

> Se eu visse vencida
> esta Rasão, a teus pés cahida, . . .
> SENS.: Tão mestra é a Rasão, que só está n'ella
> o forte do homem, o firme, o inteiro.
> DIABO: Deus organisou
> o homem que vêmos, e como entalhou
> seus membros propinquos; no talho, na tela,
> influiu-lhe n'alma, e deu-lhe pera ella! . . .

Siso, juizo, virtudes, potencias,
que tanto o déstrassem elles e ellas,
que passeasse por céos, por estrellas,
com ter pés na terra. Ha mais excellencias,

. . . .

Poz-lhe dous olhos d'um vêr mais sagrado
do que é o vêr dos exteriores.
Estes dous olhos são a Rasão,
por que os extrinsecos não tem mais logar
que darem ao corpo romperem este ár:
est'outros que digo, são sempre brandão,
são sempre atalaias a não tropeçar.

Conta o Diabo que ha um Cavalleiro sempre acompanhado da Rasão, que elle deseja perder; e então convida essas Foliôas para irem apoderar-se-lhe da Rasão:

Quebrae-me os pandeiros,
fazei-vos agora por mim janeireiros,
que nada me abranda, Rasãosinha, nada.

Começam a Folia diante do Castello, e a Sensualidade vem á falla com o Cavalleiro e com a Rasão. O Cavalleiro pretende abrir no seu Castello tres portaes, que são as Potencias da alma, Memoria, Vontade e Entendimento, e sobre os quaes inscreva uma tarja com as letras *Ave Maria* «por não me esquecer d'ella.» O moço vae chamar os mestres para fazerem a obra. Chega o Mestre de obras com tres pedreiros, chamados Bom Proposito, Bom Trabalho, Bom Serviço e Bom Cuidado; entram cantando, e diz o Mestre:

Sois, Rasão, mate forçado
a que hemos de vir emfim.
E já que a Gentilidade
tanto se regeu por vós,
mais vem regermo-nos nós
que em nós poz-vos a verdade
que ella em si por vós não poz.
E tambem *todo o christão*
que escurece
quem sois, que vos não conhece,
fica christão sem rasão,
fé sem obras me parece.

(*Autos*, p. 24.)

Desenvolve-se a scena dos Pedreiros cantando *ao som dos picões;* entram depois as Potencias a cantar, e quando sáem com o Cavalleiro e o Moço, apparece a Sensualidade, que assalta a Rasão: «*A este passo arrancarão ambas, e a* Sensualidade *vence a* Rasão, *e a derruba a seus pés . . . Aqui entra o* Diabo *muito ledo vendo que já a* Rasão *está vencida.*» E em outra rubrica escreve Prestes: «*Folia a musica da* Sensualidade.» Qual fosse essa musica o poeta dil-o, em uma scena anterior:

Musicas são
as mais graves,
mais *jusquinas,* mais suaves;

A musica exclusivamente ecclesiastica e essencialmente choral, desligava-se do templo, e na fórma de descante ou *aria da côrte* tornava-se profana com o intuito de divertimento. E com este caracter chegou até Haydn. O theatro portuguez, desde Gil Vicente acompanhou esta revolução artistica.

Depois que a Rasão está subjugada é que apparecem os dois philosophos Heraclito e Democrito, fazendo considerandos. [1] Ha no auto uma scena, que lembra o *Hamlet* de Shakespeare; é quando um dos Pedreiros, Bom Trabalho, mostra uma caveira por diversas vezes e em differentes situações:

> Mestre, parece esta aquella
> de molher, que é luzidia,
> eis por aqui lhe corria
> o emprasto da tigela.

E vão discutindo se a caveira é de homem, e se este era fidalgo, se era physico, ou de algum pobre soberbo; conforme a rubrica «*Tornam a cantar os Pedreiros picando as pedras.*» O Diabo appresenta-se como architecto ao Cavalleiro para dirigir-lhe a obra, domina-o completamente, os Vicios envolvem-no, e do Castello sáem a assaltar e roubar os viandantes; umas vezes a um Esmoler, outras

---

[1] Para fazer sentir os effeitos da Sensualidade e derrota da Rasão, allude o poeta á lenda medieval de Virgilio victima da traição de Lanuce:

> O' delicto tão nefando,
> tão molesto;
> abominavel doésto,
> que pode estar affrontando
> mais a Virgilio n'um cêsto.

Nas *Lendas christãs*, estudamos este conto oriental do *Vizir silhado e infreiado*, que se applicou a Hippocrates, a Aristoteles e a Virgilio. (*Op. cit.*, p. 313 a 315.)

um Ratinho que leva o seu dinheirinho, que ganhou com tanta invernada, e com tanta fome escoimada; e por fim assaltam o Jejum e prendem-no no Castello. E' então que o Cavalleiro se lembra de rezar a Ave-Maria: «*Aqui entram os tres* Anjos *cantando* Te Deum laudamus *até* Sanctus, Sanctus dominus Deus sabaoth, *e ao* Sanctus *se põe em giolhos, e acaba de cantar. Erguem-se todos tres em pé,* S. Miguel e S. Gabriel e S. Raphael...» O Diabo é esconjurado, a Rasão é libertada, os Vicios cáem e são prezos, o livro dos Evangelhos é patenteado á Velhice e á Mocidade, e «*Aqui se recolhem dando uma volta pelo Theatro cantando* Laudate Dominum omnes gentes, *e fenece a obra.*»

Depois do contorno dramatico merece tambem notar-se a parte doutrinaria, principalmente as ideias estheticas de Prestes.

Pelo Dialogo que precede o *Auto dos dous Irmãos,* conhece-se que Antonio Prestes era hostil á eschola italiana iniciada na poesia portugueza por Sá de Miranda; falla com desdem do Soneto, e com o mesmo desdem torna a referir-se a elle no *Auto da Ave-Maria:* «temporaes (sc. bens) são um Soneto—que cá canta o mundo a parvos.)» «uns Sonetos emboscados.» Com o regresso de Francisco de Hollanda de Italia (1547-1548) entrava em Portugal uma mais clara comprehensão da Architectura classica, que começára a ser estudada pela vulgarisação das *Medidas del Romano,* de Diego Sagredo, publicadas em Lisboa em 1542; é contra esta corrente da Renascença classica que se insurge o poeta Antonio Prestes no *Auto da Ave-Maria,* che-

gando a personificar na figura do Diabo o proprio Vitruvio, que systematisára as doutrinas architectonicas no seu tratado *De Architectura*:

> Entremos no meu diluvio:
> esta traça,
> á sombra de vossa graça,
> fiz; sou *Lucio Vitruvio*,
> quando quero não me passa.[1]

E' interessantissima a scena em que: «*Entra o* Diabo *vestido á italiana, que vem enganar o* Cavalleiro» (que pretende construir um Castello); por ella se comprehende a reacção do espirito medieval ou gotico contra as regras classicas, e ao mesmo tempo se determina a época em que foi escripto o *Auto da Ave-Maria*:

DIABO: Ha edificios, tengo andado
para vel-os
todo el orbe, y soy de hazellos
maestro; he edificado
por Roma, Italia, harto d'ellos.
CAVALL.: Foi invenção soberana.

---

[1] E' curioso aqui este nome de Lucio, tomado de uma Inscripção de Verona (Orelli, 4145): *L. Vitruvius*, quando os humanistas italianos adoptaram o de Pollio, do resumo antigo e anonymo *De diversis fabricis architectonicae*, que nas suas primeiras linhas lhe chama Vitruvius Polio. Por 1542 tinha o nosso mathematico Pedro Nunes traduzido em portuguez os *Livros da Architectura de Vitruvio*, que ficaram ineditos e se perderam.

MESTRE: Alegram-se n'ella cegos.
CAVALL.: Esta invenção de quem mana?
MESTRE: De Grecia.
CAVALL.: Foi greciana.
DIABO: Los primeros fueron Gregos;
después de labrada en Grecia
hizo Roma
d'ella su romana poma;
y desde entonces la Persia.
CAVALL.: Sabe d'ella o que soma?
DIABO: Yo sé las *colunas doricas*
y *corinthias*, y sé mas
las *jonicas* de la paz,
de la guerra las theoricas,
sus talles, basas, compás,
pero acá su manicordio,
sus retoricas
siguen outras metaforicas
adversas de su exordio:
por las corinthias las doricas,
doricas por las theoricas,
jonicas por las toscanas,
las toscanas por las jonicas;
no sabeis do estan las doricas
ni corinthias, todas vanas.
La misma transmigracion
van *pedestales*
mezclados, los principales
con los que no fué razon,
que llegassen a ser tales.
Mas, señor, los *capiteles*
sin los *frisos, arquitraves,*
frontespicios sin conclaves
pintan todo el triste Apéles,
que se muera a siete llaves;
el punto desto se calla,
y el tiempo ensaya,
que no passe de la raya
de voluntades la talla
es el juzgo de mas vaya.
Por la qual razon, motivo,
si acá en la Arquitetura
quieren obra limpia y pura
yo la sé, yó la rebivo
adó muere su escriptura.

CAVALL.: *Leo* prova d'ella.[1]
DIABO: En toscano
muy a la suma
la escrevi, al no presuma;
della el gran *Sebastiano*
fué la tinta, yó la pluma.
Y en siglos de edad dorada
por *Villalpando* en España
fué traduzida y sacada
del toscano; és sublimada
su traducion, cosa estraña.

Quem era este *gran Sebastiano*, cuja obra fora traduzida em castelhano por Vilhalpando? Era o celeberrimo Sebastiano Serlio, que começou a publicar uma traducção dos Livros de Vitruvio, (1545 a 1551)[2] passando-a para castelhano em 1563 Francisco de Vilhalpando. Aqui temos determinado o anno em que foi escripto o *Auto da Ave-Maria.*[3] Mais alguns versos abaixo, Prestes allude a Vitruvio, que seguia a philosophia epicurista, e torna a referir-se ao seu traductor italiano:

Epicurios su fortuna
su alegria
alli hazen confraria . . .

---

[1] Parece referir-se a Leo Baptista Alberti, cujo tratado, *De Re Edificatoria, Libri X*, publicado em Florença em 1485, mandára D. João III que o traduzisse em portuguez o humanista André de Resende, que o tinha prompto para a imprensa em 1553. J. de Vasconcellos, edição dos *Dialogos de Hollanda;* p. XXXII.

[2] Tiraboschi, *Storia della Leteratura italiana*, vol. VII, p. 531.

[3] Já notado por J. Vasconcellos, loc. cit.

El otro antigo edificio
Pantéon, templo romano,
quien lo traçó, quien? mi mano:
quien lo labró? mi officio;
prueva mi *Sebastiano;*
los theatros de Marcello
obra altiva
los labré de piedra biva,
en ellos veran mi sello
si el tiempo no me lo priva.

Agora a satira do Prestes contra a paixão que dominava em Portugal pelo gosto architectonico classico revivescido pela Italia; pergunta o Mestre das obras ao Diabo-architecto:

E a que vem a esta terra?
DIABO: Mostrar mi saber, mis manos;
suena allá que Lusitanos
su gusto aora se encierra
en edificios romanos.
CAVALL.: Eu sou um dos que estão postos
n'esse gosto;
que não vi melhor composto;
hei-o por gosto dos gostos,
jámais lhe virarei rosto.
MOÇO: Bofé, que sois necessario
muito cá por arquitecto;
. . . .
Sabei, Mestre,
que o de fóra não se adestre
mais, aqui tem graça extremo.
Todo o nosso acho silvrestre,
muito grosseiro; o de lá
é mais d'arte, lustra mais
no atilado.
MESTRE: Somos taes
que natureza nos dá
extranhos por naturaes:
são tão certos os espritos
portuguezes
revezarem muitas vezes
os gostos, os apetitos
que d'hi nacem taes revézes.

Este mesmo caracter nacional descreve Simão Machado, condemnando-o egualmente; mas para nós revelando uma feição ethnica de facil assimilação de todos os progressos, constitue a superioridade de uma raça. Antonio Prestes torna a pôr em relêvo esta mania das innovações e do estrangeirismo:

Portuguez soya ser
que sua rede
de linguagem essa parede
fallava por *cras*, *ayer*,
que mais, por sabei, *sabede.*
Chamava lá *suso,* acima;
e cá baxo *acajuso;*
cursou depois, fez o buzo,
veiu a cada vez mais prima;
adomou-se com o uso,
falla já por tanta algalia:
beso manos;
que ha cá italianos
sem cheirarem nunca Italia;
sem Castella, castelhanos;
de modo que não abastados
de o fallarem, mas perdidos
por italianos vestidos,
e Veneza nos toucados,
dulce França nos ouvidos.

. . . .

Tanto tirou isto á luz
que obras que estrangeiras são
orn'as de luminação,
põe-nas de tença e capuz,
as portuguezas no chão,
e é engano em toda a parte:
ha Athenas,
e ha Parises e Senas,
e ha materia e ha arte,
mas porém faltam Mecenas.

(*Autos*, p. 53.)

O *Auto do Procurador* é uma farça de costumes de uma classe, que Antonio Prestes como empregado de justiça conhecia intimamente. Por uma vaga referencia parece-nos ter sido o Auto composto ainda em vida de D. João III:

> Sentay-vos, senhor doutor,
> não sabeis que servidor
> tendes em mi; pois sabei,
> que sabe a *Rainha e El Rey*
> que sois meu pae, meu senhor.

Pelo final do Auto reconhece-se que fora escripto para a festividade dos Santos Reis, e por tanto para algum côrro particular. Quando o Villão e o Ratinho vêm a Lisboa procurar o primo Ambrosio Pegado, que está para casar com a filha do Procurador, diz este:

> Oh! como a fortuna corta
> apalpando com afagos!
> cuidei eu que outros *Reis Magos*
> *me vinheis pintar á porta,*
> *pera com mór prazer pagos.*
>
> . . . .

VILLÃO: Primo, se forem bem pagos
de terreiro aqui diremos,
cantaremos, bailaremos
bem cantados uns Reis Magos.

(*Autos*, p. 170.)

As festas scenicas dos Reis Magos tinham em Valencia o nome *El Rey de Gallos*, [1] que

---

[1] Rios, *Hist. de la Litteratura españ.*, t. VII, 471.

parece ter-se na Galliza modificado em *Argadillos*, e nas Asturias em *La Aguela*, designações do mesmo divertimento popular. No Auto de Prestes vem a rubrica: «*Cantam e bailam de terreiro* e fenece a obra.» Como se vê, exemplifica o costume descripto pelo poeta Chiado. A acção do *Auto do Procurador* é froixa, postoque os typos sejam bem accentuados, e algumas situações naturalmente comicas. O criado Duarte é um refinado madraço, e a moça Filippa uma ladina e sirigaita como o typo que se fixou na baixa comedia do seculo passado; é com uma resinga entre estes dois que abre a scena, intervindo no fim a filha do Procurador sua ama, que chama por elles. «*Vão-se estas figuras e vem dous* Escudeiros, *um casado e outro solteiro*...» Ambrosio Pegado diz para o outro com certo desdem:

> Homem perdido,
> quem te metteu a marido?

O outro escudeiro, Thomaz de Lemos, solta uma extensa tirada, e com um sentido lyrismo exalta os encantos do casamento:

> Ha cousa de mais sabor,
> nem que vos saiba melhor
> do que é um — Minha mulher,
> mulher minha? Ha mais prazer
> mais maçapão, mais primor?
> Minha mulher! o bom dito
> notae como desencalma:
> minha mulher, tôa n'alma;
> minha mulher, ergue o esprito;
> sabei que isto leva a palma.
> . . . .

ha bem egual ao segredo
de: — Senhor, vinde com cedo;
escovae esse chapéo
e copae esse mantéo;
olhae, não corteis um dedo.
Descalça ali teu senhor;
senhor, quereis-vos deitar?
senhor, andae de vagar,
não fiqueis por fiador;
cobri-vos não vos dê o ár;
não madrugueis que faz frio;
olhae que levaes um fio:
que ceareis? que jantareis?
que vos dóe? senhor, que haveis?
comeis bem? tendes fastio?
Não sejaes esperdiçado,
não deixeis perder o vosso;
comei ora repousado;
cobri, que vindes suado;
onde está teu senhor, moço?
Ora, á meza o seu bocado
é o vosso, e o vosso d'ella;
filho no collo assentado
e descontar com chamado
de pae *papá*, é cousa bella.

. . . .

vistes vida igual a esta
dina em si de mais estima?
pois que me dizeis *á festa*
do receber, quanto presta
aquelle trigo por cima?

. . . .

Tem particularidades
o casado, que sentidas
chamar-lhe-heis vida das vidas,
e vontade das vontades;
ha perdizes mais subidas?
Não, por certo.

AMBR.: Estou pasmado
de me estardes sustentando
por vida o que é enterrar;
como haveis vós de cantar
d'onde todos vem chorando?

A' vista do arrazoado, Ambrosio Pegado confessa que está virado para o casamento; o resto do Auto, complicado com varias consultas ao Procurador trapola, que vae recebendo presentes das partes e confessando sempre o maior desinteresse, resume-se no pedido que lhe faz Ambrosio Pegado da filha, enganando-o como homem abastado. No Auto destaca-se a allegoria dos dois casaes que se chamavam da Justiça e do Direito, que estavam em perfeita concordia:

> era seu comer e somno
> darem o seu a seu dono.

A harmonia acabou-se, desde que prevaleceu o sophisma: *tem toda a Justiça, mas não tem Direito*, da casuistica judicial.

> Vindo a cahir em graça
> áquelle casal Dereito,
> fizeram-no então em effeito
> ao alguidar d'essa massa
> que endireita a seu proveito.

Em uma falla de Ambrosio Pegado ao sogro, emprega Antonio Prestes uns versos de Gil Vicente, do romance de *Dom Duardos:*

> dirão, que erros por amores
> são dinos de perdoar.
>
> (*Autos*, p. 168.)

Cita proverbialmente n'este Auto muitas canções e romances correntes na tradição

oral do seculo XVI: *que nel campo damirás* (p. 105); *Iban-se las casadas*, (106) *em Roma, que arde ella Nero*, (112) de *las mas lindos que yo vi* (113) verso da *Bella mal maridada; como no venis, amigo*, (115) *Vamonos, dixo mi tio*, (124) *sin bater nel huerto ageno*, (127) *Durandarte*, (135) *falso, malo, enganador*, (137) *Conde Partinoplês* (p. 158). Apoda a mania da galanteria, que tambem atacou Portugal, e exalta os habitos de trabalho da Beira.

O *Auto do Desembargador* appresenta algumas referencias historicas, que podem ajudar á fixação da epoca em que foi escripto; os versos: «Derrubo toda a *Goleta*» (1535) e «meu *Dom Duardos* postiço,» (1534) dão-nos um ponto de partida; assim estes outros versos: «fizera-se aqui Coimbra — erguera-me por doutor» nos denotam o tempo em que os estudos de Coimbra estavam no seu esplendor depois de 1545. O *Auto do Desembargador*, não appresenta uma acção bem definida, mas nos seus dialogos fallam typos bem accentuados, e ha uma situação altamente philosophica e artistica. Começa por uma scena em que duas moças Leonarda e Silvestra fallam dos seus namorados, entremeando canções hespanholas como phrases proverbiaes, como: «*Aquel barberico, madre*—que alli móra me furtou.» O pagem Lemos, que vae comprar a cêa para o Desembargador, encontra-as e disfructa-as explicando-lhes como um seu amigo as pode esclarecer sobre casos de amor. E seguindo para o seu recado, vem o Barbeiro, por quem Leonarda se sente apaixonada, tocando e cantando. «Ah! que *tanger tão fran-*

cez!» diz ella, e por entre os versos octonarios que recita, vae o barbeiro declamando estes endecasyllabos:

> Passava Amor, su arco desarmado...
> Los ojos bajos, blando y modesto
> Deixava-me atraz muito cuidado.

Sáem, e a segunda scena passa-se entre o Desembargador e o seu Moço, um perseguido por antigos amores apesar de estar casado, e o outro atrevido fiando-se na complacencia do amo. E' original a scena do Commendador importuno que vem consultar e recommendar o seu direito ao Desembargador no momento em que elle ia cear; e depois de despedido, entra o Dinheiro que bate á porta e se dá a conhecer ao Moço:

DINHEIRO: Abri; acabae.
MOÇO: Dinheiro? abrirei, meu pae,
e sobr'isso um bom abraço.
Dinheiro, que dá conforto,
galinha, perdiz, veado,
vaca gorda, e faz honrado!
Abrirei, meu avô tôrto,
pol-a perna; bem chegado,
bem vindo, dinheiro mano...
melhor amigo d'agora.
DINHEIRO: Não quero mais entremezes;
o senhor vosso amo é cá?
MOÇO: Ha moço que negará
seu senhor trezentas vezes;
a vós mil digo que está...
DESEMB.: Quem é?
MOÇO: Não lhe dá lá o cheiro?
é o senhor sobre-senhor,
resenhor, senhor Dinheiro!

. . . .

DESEMB.: Senhor Dinheiro, entre embora;
cadeira ao senhor Dinheiro.
. . . .
DINHEIRO: Sou força contra Direito.
DESEMB.: Assentemo-nos, se quer,
senhor Dinheiro; atrevido
fostes vir tão escondido.
DINHEIRO: Relevou-me agora ser
furtado á sisa ou perdido:
passar hoje este buraco
por buracos fui forçado.
DESEMB.: E se fôreis salteado?
DINHEIRO: Mais o fôra vindo em saco,
fôra mais azinha achado.
DESEMB.: Muito vos aventurastes!
DINHEIRO: Não tive á mão outro meio...

É esta scena interessante interrompida pela Fermosura, que bate á porta:

MOÇO: Senhora, que manda?
FERMOS.: E' cá
o senhor doutor? sois d'elle?
MOÇO: O doutor, não; está elle.
FERMOS.: Quem?
MOÇO: Meu senhor.
FERMOS.: Pois se está,
a fallar venho com elle.
DESEMB.: Muitos pontos de porteiro
tem este moço, os mais que vi:
moço, quem é?
MOÇO: Vem aqui.
Fermosura após Dinheiro.
DESEMB.: No solia ser assi.

A scena é digna de Gil Vicente, poetica e com intenção philosophica. Começa a Fermosura a pedir desculpa do seu sobresalto, como mulher que é, e queixa-se do Dinheiro:

A rasão que aqui me traz,
vêr tempo contra verdades,
vêr tantas concavidades
quantas o Dinheiro faz,
que das pedras faz vontades.
. . . .

DESEMB.: D'uma me cérca pecunia,
d'outra tentação de amor;
se eu d'esta não saio Heitor
vejo tormentas adunia;
ambas sobre um caso vêm?
. . . .

FERMOS.: Eu senhor, não venho a mais
que por pobre requerer.

DINHEIRO: Senhor, eu venho valer
a quem vos tanto encontraes;
sou Dinheiro, e hei-o de ser.
Senhor Desembargador,
direi n'este texto uma grosa:
que hajaes dó do author
com terceira tão fermosa.
Porém eu por derradeiro
sou Dinheiro, e aqui me cerro:
por dinheiro baila el perro.

FERMOS.: Olhe cá, senhor Dinheiro,
a isso porei o ferro;
sois Dinheiro surdo e mudo,
eu molher, amor e dama,
que amor é o que se ama,
pois amor não vence tudo
como quem tudo a si chama?

O Desembargador córta a difficuldade em que o metteram os dois pleiteantes lembrando-se que como a espada de Damocles tem sobre a cabeça a espada da Justiça divina, e diz-lhes:

Pera a alma é a justiça
nos bens que do céo recebo;
vida é ponte levadiça;
descarto-me da cobiça,
deixo amor ao mais mancebo.

Como elementos de poesia popular em que Prestes temperava a sua linguagem apontaremos os que de passagem cita: *Conde Claros com amores* (p. 206); *Casado bem maridado* (parodiando *A bella mal maridada*, p. 216); *Falso, malo, enganador* (p. 226); *Retrahida está la Infanta* (p. 230); *a Roma como se ardia* (p. 234). Parece-nos vêr uma allusão ao *Auto do Duque de Florença*, nos versos:

> Não havia elle de casar
> com molher tão baxa, que elle
> *é duque Octavio.*
>
> (Pag. 215.)

O *Auto dos dous Irmãos*, como já fica notado, é precedido de uma Representação em prosa em que fallam um Licenciado e o Auctor.[1] O pensamento da peça resume-se no seguinte argumento: «Dous irmãos, hum Cioso, outro Confiado, suas Mulheres, o Pay d'elles, hum Moço, hum Compadre do Pay, Cantores, no cabo do qual Auto se trata como estes dous filhos se casaram a furto do pay, e o pay não os querendo vêr, houve quem os metesse d'amisade, de maneira que o pay lhe deu tudo o que tinha. Depois que lh'o deu o não quizeram mais vêr nem agasalhar, até que o pay se fez que queria morrer, e encheu hum cofre de areia, e meteu dentro hum rifam, que diz:

[1] *Primeira parte dos Autos e Comedias*, fl. 73 a 75; falta na edição dos Autos de Prestes de 1871.

— Quem se desherda antes da morte, e com isto fenece o Auto, etc.»

É um conto popular dramatisado, ainda que complicadamente por situações desconnexas; parece ter sido escripto para alguma festa dos Reis Magos como se deprehende:

Cioso: Villão, i-vos, estai lá,
cantae-lhe os Reis, se cumprir.
. . . .
Que haveis de fazer, irmão?
Confiado: Levemos capas e espadas
ás pousadas.
Cioso: Bom será.
Confiado: Pelo serão,
juntemos as consoadas,
pois tão visinhas estão.

(*Autos*, p. 240.)

Antonio Prestes era dado á leitura das Novellas de Cavalleria, que cita com frequencia nos seus Autos; no do *Desembargador* cita *Amadis*, *Esplandiam* e *Dom Duardos;* n'este *Auto dos Dous Irmãos* faz uma referencia ao *Palmeirim*, de Francisco de Moraes, que nos fixa a data de 1567, em que foi escripto o Auto. Eis a scena: o velho despeitado com o casamento dos filhos enterra o dinheiro junto de um palheiro, pensando que ninguem o via, mas o creado lendo em um livro de Cavallerias diz em voz alta, no estylo das novellas tudo o que vira praticar ao velho.

Pae: Ruim letra
me parece essa, meu neto.
Creado: Não, meu velho, isto penetra;
é um livro mui discreto.

PAE: Sim, mas elle ali soletra
não sei que, que a bruxo cheira.
CREADO: Não, é *Palmeirim de França*
que nada se lhe jueira.
PAE: E' trigo francez, peneira,
será *Palmeirim pilhança.*
. . . .
Minha boeta enterrada
resurgi sem menencorias;
não venham livros d'historias
livrar-vos pera mamada
com *Palmeirins furtorias.*

(*Autos*, p. 262.)

Entre 1540 e 1543, publicou Francisco de Moraes em França a novella do *Palmeirim de Inglaterra*, em typo gotico, sem data, citada por Quadrio; em 1547 foi essa novella traduzida para castelhano, dando-se por auctor d'ella o livreiro Miguel Ferrer, trazendo umas outavas Ao Leitor, nas quaes o ladrão ou plagiario é logrado pelo poeta Luis Hurtado, que mette ahi o seu nome nas letras do acrostico: «*robando na fruta de agenos huertos.*» Quando em 1567 Francisco de Moraes imprimiu em Evora o seu *Palmeirim de Inglaterra*, nada mais natural do que o accusarem de plagiario citando a edição em castelhano, de Toledo de 1547. Antonio Prestes conhecia a Novella, como fôra dedicada á Infanta D. Maria, e põe em contraste o *Palmeirim* de França (1543) com o *Palmeirim* pilhança e *Palmeirim* furtoria, (1547) com que queriam deslustrar o novellista portuguez, que era o roubado. [1] A intenção contida nos

---

[1] Trata-se este problema nas *Questões de Litteratura e Arte portugueza*, p. 248 a 258.

versos transcriptos leva-nos a concluir que o Auto fôra escripto em 1567. Tambem allude á monomania dominante no seculo XVI, chamada da *Agulha fixa* ou arte de léste a oéste: «Sonhae-me de *leste a oéste.*» (p. 244)

O *Auto da Ciosa*, appresenta typos bem definidos, algumas situações comicas, porém uma falta de acção ou ideia fundamental; foi justamente esta a grande elaboração do genio hespanhol, cujo theatro dominou em todas as litteraturas do seculo XVI. Começa pela resinga entre o Marido que está cansado de se vêr fechado em casa, e a Mulher devorada de ciumes, que se aproveita da moça para o mandar espreitar. A mulher cansada de esperar pelo marido recebe a visita de um tio Doutor, que acaba de ser despachado Corregedor para Traz os Montes; vem depois uma Prima, e todos lhe aconselham que se conforme, que os homens são assim, e por fim o marido voltando para casa, faz o casamento do seu criado Fernando com a moça Grimaneza, que tambem estava ao serviço alli, apesar da sua formosura. Lê-se na rubrica final: «*Aqui se acaba* a primeira parte *do Auto da Ciosa*, e *se começa* a segunda, em que vem Fernando casado com Grimaneza...»

Essa segunda parte é o *Auto do Mouro encantado.*

N'este Auto emprega Antonio Prestes um elemento phantastico, o Mouro que anda encantado até que mereça o amor de uma mulher formosa. Começa pela scena em que Grimaneza anda descontente da casa em que habita, respondendo sempre com desdem a seu marido Fernão Varella, que lhe diz:

Ah, meu *Josquin*, meu *Morales*,
quantos males
solfaes a me querer mal!

(*Autos*, p. 353).

Refere-se ao celebre compositor hespanhol Cristobal Morales, predecessor de Palestrina na transformação da Musica sacra do seculo XVI; por esta referencia de Prestes poder-se-ha fixar não só o facto do conhecimento das musicas de Morales em Portugal, mas a edade do *Auto do Mouro encantado*. Cristobal de Morales fôra para Roma em 1535, entrando como cantor na Capella Sixtina; a sua reputação começou desde 1541, quando em Roma publicou a Collecção de *Magnificat*. Regressou á Hespanha em 1545 como mestre de capella da cathedral de Toledo, e falleceu em 1551 então mestre de capella da cathedral de Malaga.[1] Podemos portanto por esta allusão ás composições de Morales, considerar o Auto como escripto depois do meado do seculo XVI.

A tristeza de Grimaneza resulta da apparição do phantasma em casa:

GRIMAN.: Hoje me ergui
triste, melanconisada.
FERNÃO: Que dia é hoje? *terça feira;*
vêde quando vos erguestes
se *pozestes*
os olhos n'alguma peneira.

---

[1] *Revista critica da Hist. y Lit. esp.*, vol. I, p. 170. (1895).

GRIMAÑ.: D'isso é.
FERNÃO: Agora soubestes?
penetra-vos cem mil pestes
vêrdes peneira ou *joeira*
ou *trepen*, ou *gato preto*,
ou *meio alqueire pendurado*
ás terças; não é joguete.

(*Autos*, p. 354.)

Grimaneza queixa-se de que as casas são soturnas, e falla da apparição que só ella tem visto:

GRIMAN.: Soturnas em si,
de vivenda muito amára,
e mais não sei que anda aqui.
FERNÃO: Aqui?
GRIMAN.: Aqui, que eu o vi,
e por isso outras tomara.
FERNÃO: São isso agouros de velhas,
sois de umas que tudo crêem,
d'umas que vêem
o *homem das calças vermelhas*,
e o *pezadello* tambem
da mão furada, e que tem
arrecadas nas orelhas.
Crêde em Deus, de meu conselho,
não tenhaes á casa entojo.

. . . .

sob esses véos
crêreis que o *arco da velha*
que é *Jão de Espera em Deus*...

(*Autos*, p. 355).

Para contentar Grimaneza o marido joga com ella as cartas ou *naipes*, que estavam então muito em moda, como se vê pelo uso que fazem da scena do jogo das cartas todos

os nossos poetas dramaticos. A scena da visinha viuva que vem vender a gorgueira, as conversas com os dois Villãos, o apparecimento do Mouro encantado, têm todas muito interesse para o conhecimento da vida portugueza, mas nenhum movimento dramatico. Ainda aqui se faz sentir o genio da *Ciosa*, que Grimaneza vae abrandar, saindo de casa máo grado do marido que se arreceia dos perigos da sua formosura. O Auto termina por uma tocata de *musica de arte*, de uns vagabundos que passam: «*Aqui vem o Moço com os Musicos, que entram cantando e fenece a obra.*» Na scena dos Villãos, Grimaneza diz o verso da Cantiga: «*Jurarei que o não vi*» (p. 371) que andava em moda depois da glosa de Christovam Falcão. [1]

O *Auto dos Cantarinhos* traz a indicação de «*representado n'esta cidade de Lisboa*» (fl. 163); embora se não conheça o intuito com que Prestes deu este titulo ao seu Auto, comtudo a acção dramatica visa ao estabelecimento de uma these moral: a obediencia e dedicação da mulher ao marido. Quem muito ama, muito obedece, disse-o uma illustre senhora portugueza; e sómente a mulher é que soube realisar este sublime facto da obediencia sem indignidade. No Auto figura um Escudeiro Custodio Tavares que trata a mulher

---

[1] Cantiga XXIX:

> Não passeis vós, cavalleiro,
> tantas vezes por aqui,
> que abaixarei meus olhos,
> *jurarei que vos não vi.*

com indifferença, que abandona o lar conjugal, que commette o crime da bigamia simulando que partira para as Antilhas, que encommenda a um assassino que lhe mate a esposa, por elle deixada ao abandono; e depois de tudo isto sendo preso, a mulher vae-se metter na prisão vestida de homem, para que o marido se escape vestido com os fatos que ella despe. Quando no fim do Auto apparecem a Justiça e a Rasão, diz-lhes o Carcereiro, dando pela evasão do criminoso escudeiro:

Que é isto? sou enganado?
não me hão de faltar contrastes!
oh molher, que me enganastes,
que em ser do não culpado
o culpado me soltastes.
Senhora Justiça, aqui
m'a fareis, que *acho molher*
o que mandastes prender.

JUSTIÇA: Carcereiro, como assi?

CARCER.: Eil-a aqui, não ha mais que vêr,
veiu metter-se em prisão
disfarçada, a pagar d'ella
não sei que condemnação;
forjou dissimulação
que soltei elle por ella.

Chamada a mulher ella explica á Justiça o sentimento que a determinou, contando a celebre lenda germanica das esposas que salvaram os maridos: [1]

---

[1] E' a lenda de Conrado III, do cêrco de Weinsperg, em 1140, quando venceu o duque Welf. Jacob Grimm colligiu-a da *Coelner Cronik*, de 1499, fl. 169, e resumiu-a nas suas *Tradições allemãs* (*Les Veillées allemandes*, t. II, p. 213. 1838.)

das Germanas é tratado
justiça recta e subida;
um louvor mui sublimado
diz, que tendo-lhe Conrado
uma villa já rendida,
fez decreto que morressem
quantos homens ali vissem;
ellas deu que se saissem,
e o despojo que podessem
esse comsigo remissem:
seus fardos apercebidos
sómente se enfardelaram
de seus proprios maridos,
os quaes levaram escondidos,
tudo mais desestimaram:
Esta molher bem notada
de crime torna em humana,
fez virtude, foi germana,
laureou lei de casada,
queimou braço, foi romana.

(*Autos*, p. 501.)

No *Auto dos Cantarinhos* manifesta-se tambem um grande conhecimento do Romanceiro peninsular, que era corrente entre o povo, para o qual um grande numero de versos tinha um sentido proverbial, e uma intenção satirica quando eram parodiados. A larga scena em que se desenvolve a tropelia do marido que leva de casa um saio, é entremeada de versos de Romances:

Elo, elo, por do viene
el saio *por la calzada!*

Quando la hermosa infanta
mi ama ya lo despia.

«*o moço* Duarte *diz o romance seguinte:*

Sayo, se a aljabebes ides
por dineros perguntade,
dizile que el señor mi amo
os vende para jogar;
dizile que era mas tiempo
de outro, que no de os llevare,
y que queda acá la saia
muriendo com soledad;
dizile que, ya que os vende,
que traya algo que cenare,
que yo y la su esposa
le tenemos volontad.

(*Autos*, p. 443.)

E' a parodia de um dos trechos mais populares do romance de *Gayfeiros;* adiante, como cumprimento: *passeavase El Rei Mouro*, (p. 444,) *Guay Valença*, (p. 446) e da Mal maridada, *de las mas lindas que yo vi*, (p. 448) *Durandarte*, (p. 453) e por ultimo termina o Auto outra vez com a parodia dos versos de *Gayfeiros*, quando a mulher entrega o annel ao moço para ir buscar o marido, que está perdoado pela Justiça:

Dizei-lhe que já é tempo
de me venir a sacar
d'esta prison tan esquiva
dó muero con soledad.

(P. 502.)

Antonio Prestes não esconde o seu conhecimento das obras de Gil Vicente, e cita-as proverbialmente, como a Tragicomedia de *Dom Duardos:*

aqui não me pranteis horta
com *Dom Duardos e Flérida,*
porque isso não me conforta.

(*Autos*, p. 485.)

Além d'estes sete Autos, é crivel que Antonio Prestes escrevesse e deixasse ineditos outros que se perderam; a collecção formada por Affonso Lopes em 1587, leva-nos a suppôr que elle teria já fallecido antes d'esta data, como acontece com Camões, tendo sido incluidos ahi dous Autos seus. A obra de Antonio Prestes é preciosa para o estudo da linguagem popular, e sobretudo para o conhecimento dos costumes portuguezes; encerra passagens obscurissimas, que só podem ser entendidas aproximando-as dos costumes, coadjuvando-se então o criterio litterario do ethnologico. [1]

---

[1] No *Auto dos Cantarinhos,* diz um dos personagens que estão cantando e bailando:

Oh! beijo as mãos ao *penleeiro*
das zorras do Vimieiro.

(P. 462).

A palavra *Penleeiro* é uma derivação de *Penla,* dança gallega hieratica. D'ella achamos a seguinte descripção:

« A *Penla,* baile gallego que se usa na villa de Ponteareas, na provincia de Pontevedra. A melodia d'este baile executa-se na procissão de Corpus, aos lados do Santissimo, como servindo-lhe de guarda de honra. » (*Revista gallega,* anno IV, n.º 150). 1898.

Sobre o texto dos Autos de Antonio Prestes

1587

O livro compilado por Affonso Lopes, e impresso em Lisboa por André Lobato, anno de MDLXXXVII, in-4.º a duas columnas de 179 folhas, contendo os sete Autos de Antonio Prestes pertence á cathegoria das maiores raridades da Litteratura portugueza. Mas se é difficil o conseguir lêl-o por esta circumstancia, essa leitura torna-se embaraçosissima pela ortographia, pelos archaismos e plebeismos da linguagem, pela exigencia dos dialogos sobre a metrificação, e pelas imperfeições da typographia. O primeiro problema a considerar é se estes sete Autos de Antonio Prestes, antes da colleccionação de Affonso Lopes, tinham sido vulgarisados em folhas volantes. Tito de Noronha, que estudou a bibliographia do seculo XVI para uns *Annaes da Imprensa portugueza*, mostra-se o contrario a tal supposição: «esta opinião porém carece de fundamento, por que não ha vestigio algum que a auctorise.» Esta ordem de escriptos era explorada pelos livreiros, como vêmos pelo privilegio concedido a Balthazar Dias, tendo perdido completamente um grande numero das suas folhas volantes; tambem no privilegio a Affonso Lopes, prohibe-se que esses Autos reunidos sejam por outrem impressos em folhas soltas. Por tanto é plausivel, que alguns d'esses sete Autos fossem explorados em edições avulsas primitivas, e que só depois da

morte de Prestes reunira Affonso Lopes apenas esses com o mesmo texto imperfeito com que circulavam. E' facto, que nos Indices Expurgatorios de 1559, (Hespanha) e 1561, 1564 e 1581, não se inclue nenhum Auto de Prestes avulso ou em folha solta; nem tampouco nos Indices Expurgatorios de 1597 e 1624 se incluiram reunidos em volume. Explica-se a omissão por não terem attingido um gráo de popularidade sufficiente para exercerem um influxo moral. Os Autos de Prestes foram apartados para fonte classica do Diccionario da Academia; encerram muita riqueza lexicologica. Quando Garrett conseguiu o renascimento do Theatro portuguez, suscitou-se uma natural curiosidade pelos poetas dramaticos da Eschola de Gil Vicente. Em 1840, obedecendo a esta corrente enthuziastica appareceu na *Revista do Porto* (vol. v, p. 502-508) uma rapida exposição do *Auto da Ave-Maria*, assignada pelas iniciaes S. L. Era um feliz curioso que obtivera um exemplar da rarissima *Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas* feitas por Antonio Prestes; no *Diccionario Bibliographico* (t. I, p. 242) narra Innocencio este facto: «como que o unico exemplar que d'elle consta exista em mãos de pessoa determinada é o que pertencera ao falecido doutor Antonio Maria de Souza Lobo, que o adquiriu por compra feita em Lisboa ao livreiro Orcel, pagando elle 3200 ou 3600, segundo ouvi dizer. Este exemplar se conserva ainda como uma preciosidade em poder dos herdeiros do dito possuidor.»

Passados nove annos, escrevia em 1867 Innocencio no *Supplemento ao Diccionario*

bibliographico, t. I, p. 288: «Como noticia que deve ser aprazivel aos bibliographos, convem declarar que a Bibl. Nac. adquiriu em 1864 por compra feita a J. J. Nepomuceno Arsejas um exemplar dos *Autos e Comedias* de Antonio Prestes. Infelizmente falta n'esse exemplar a folha 107, que ainda não houve meio de supprir ou restaurar, pois que o sr. dr. Augusto Maria de Sousa Lobo, dono actual do segundo exemplar conhecido resistiu até agora a todas as rogativas e instancias que da parte da Bibliotheca se lhe dirigiram, a fim de permittir se tirasse do seu exemplar inteira copia d'aquella folha.» Tendo nós publicado o primeiro estudo sobre Antonio Prestes em 1870, (*Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 257 a 267) quando em 1872 nos achámos em contacto no Curso Superior de Letras com o Dr. Augusto Maria de Sousa Lobo, um dos nossos primeiros empenhos foi saber por que motivo se recusára a permittir a copia da folha 107 do seu exemplar do Prestes para completar o da Bibliotheca nacional. Respondeu com a mais profunda convicção philosophica: que até o ministro do reino lhe officiára para que concedesse a copia da referida pagina, mas que declarára que não estava resolvido a privar-se de uma propriedade exclusivamente sua, diminuindo-lhe assim o valor se o exemplar da Bibliotheca nacional se tornasse completo. [1]

---

[1] Passados annos fomos levados a meditar sobre esta comprehensão tão nitida que o Dr. Augusto Maria de Sousa Lobo tem da sua propriedade pessoal, quando

1871

Autos de Antonio Prestes, 2.ª edição extrahida da de 1587. — Revistos por Tito de Noronha. Porto. 1871. 1 vol. in-8.º de XI — 503 pp.

Escreve o revisor no seu prologo: «Em primeiro logar diremos que nos servimos para a reimpressão de uma escrupolosa copia que da Bibliotheca publica de Lisboa mandou tirar o sr. Theophilo Braga,... a qual benignamente nos facultou para este trabalho.» (p. IX) Quando residiamos no Porto, e iamos imprimindo a *Historia do Theatro portuguez*, não nos era possivel vir a Lisboa por falta de

---

me expoliou da propriedade por mim adquirida da substituição da Cadeira de Litteratura grega e latina por concurso publico em que fui approvado e por um despacho de que paguei o encarte. Apeteceu-lhe soccorrer um collega com essa minha propriedade, declarando-me que elle tem cinco filhos. E ao mesmo tempo que violava os Regulamentos que regem as substituições na instrucção superior, tornava-os effectivos para um outro collega que é legitimamente substituto da cadeira de Philosophia da Historia. Porém nada d'isto se daria se o ministro do reino para quem então recorri se não tivesse mostrado não um magistrado mas um juiz de enxovia, que folgava com a manobra do correligionario.

Ainda hoje lá está o exemplar da Bibliotheca sem a folha 107, que apenas prejudica o *Auto de Rodrigo e Mendo* de Jorge Pinto; mas quasi no fim falta-lhe a folha 169, que nos priva de uma porção de texto do *Auto dos Cantarinhos* de Antonio Prestes. Sabemos que um outro exemplar perfeitissimo existe em poder do insigne bibliophilo Dr. Neves Sobrinho, podendo-se já reparar os effeitos do vandalismo e da imbecilidade.

meios e aqui demorarmo-nos para estudar os *Autos* de Antonio Prestes; dirigimo-nos por carta a um amigo, pedindo se descobria algum estudante que quizesse copiar por 100 reis por folha esse raro exemplar. Appareceu um estudante pobre, exigindo prazos demorados, em relação á exiguidade da paga. Conformei-me, e tanto que ao imprimir-se o primeiro volume da *Historia do Theatro portuguez* sómente analysei tres Autos de Prestes, — cobrindo essa falha com esta explicação: «trabalhamos para appresentar uma nova edição dos sete Autos, e por esta circumstancia não analysamos agora os quatro restantes.» (*Op. cit.*, p. 267.) Não era bem passado um anno, deu-se uma crise de trabalho na Imprensa portugueza, em 1871; o seu proprietario Anselmo de Moraes veiu ter commigo para vêr se eu lhe suggeria algum expediente para dar que fazer aos seus typographos. Mostrei-lhe o manuscripto dos Autos de Prestes; disse-me que se houvesse quem contribuisse com o papel, que os imprimiria; Tito de Noronha, que tinha intimidade com o visconde de Azevedo, por causa da pequena imprensa que aquelle bibliophilo mantinha em casa, foi pedir auxilio ao bom velho e veiu servido. Assim se achou a dirigir a edição que eu tinha projectado.

Apesar da sua especial competencia typographica e boa vontade de acertar, a edição dos *Autos de Antonio Prestes* de 1871 reflectiu todas as imperfeições da copia feita em Lisboa por individuo pouco instruido e negligente. O professor Epiphanio publicou em 1887, na *Revista lusitana*, vol. I, p. 86 a 91,

19

um minucioso estudo comparativo entre o texto de 1871 com o antigo de 1587, appresentando uma extensissima lista de erros, omissões, transposições e inintelligencias do texto antigo. Cae a fundo sobre o pobre Tito de Noronha; mas a culpa d'esses erros era toda da copia que eu paguei por 20$000 reis, em uma epoca do mais acerbo sacrificio. Todas as emendas apontadas por Epiphanio são facilmente transportaveis ao exemplar de 1871, que é barato, e assim se torna utilisavel com segurança. Quando estudámos o texto de 1587, é que démos pela falta do Dialogo em prosa que precede o *Auto dos Dous Irmãos*, (fl. 73 a 75) e pela omissão de centenares de versos nos demais Autos. Fômos defraudados na copia que pagámos, e Tito levou a carga que me era devida se eu tivesse realisado a edição projectada. Não acontecem d'estes desastres a quem com pingues subsidios officiaes faz *Historia dos Celtas em Portugal* e *Historia dos Descobrimentos dos Portuguezes*.

2. SIMÃO MACHADO

Na villa de Torres Novas, terra nobilitada por ter sido berço do celebre auctor dramatico Antonio Prestes, nasceu Simão Machado, sendo seus paes Tristão de Oliveira e Gracia Machada. Em 1588 já o encontramos tomando parte no torneio poetico, que se fez em Lisboa por occasião da entrega das Reliquias á egreja de San Roque, em 25 de Janeiro d'esse anno. Figura ahi com um Soneto, con-

correndo com Diogo Bernardes e Pero de Andrade Caminha. [1] O seu talento litterario revelára-se na poesia comica, e já em 1601 corriam impressas por Pedro Craesbeck as duas partes das *Comedias de Diu.* Ao contrario do dizidor Antonio Ribeiro Chiado que largou o habito franciscano para se lançar na vida de goliardo, Simão Machado a exemplo de Espinel, de Lope de Vega, de Agostinho Pimenta e de tantos outros poetas peninsulares, trocou o sócco pela cúgula indo professar a regra de San Francisco de Castella em um convento de Barcelona com o nome de Boaventura Machado. Pelo facto de abraçar a vida monastica, por ventura abalado pelos grandes desastres nacionaes que decorreram de 1578 até á revolução de 1640, nem por isso abandonou a poesia, a qual lhe servia como expressão mystica do sentimento religioso. Com o nome de Fr. Buenaventura Machado Lusitano publicou em Barcelona a *Silva de Espirituales y morales pensamientos,* [2] e Barbosa Machado attribue-lhe tambem uma collecção de *Sete Novellas* castelhanas. Por este tempo

---

[1] *Relação do solemne recebimento que se fez em Lisboa ás santas Reliquias que se levaram á Igreja de San Roque, da Companhia de Jesus, aos 25 de Janeiro de 1588.* Pelo P.e Manuel de Campos, conego no Algarve.

[2] *Libro llamado Silva de Espirituales y morales pensamientos, Symbolos y geroglificos* sobre la vida y dichosa muerte de P. M. Pedro Dias, por etc. Barcelona, 1632, 1 vol. in-4.º — Barbosa Machado cita uma outra edição de 1638.

aproximadamente imprimia em Lisboa em 1631 o livreiro Antonio Alvares a *Comedia da Pastora Alfêa* feyta pelo excellente poeta Simão Machado.[1] A influencia do dominio castelhano, em que então estava decahido Portugal patentêa-se nas Comedias de Simão Machado, que terão quando muito uma terça parte escripta em lingua portugueza, e essa mesma accidentalmente, quando entram em scena soldados bisonhos, ou entre zagaes e cabreiros. Confirma o que escrevera Manoel de Galhegos, que se queixava de considerar-se então o portuguez como lingua unicamente fallada pelo infimo povo, sendo o castelhano preferido pelas classes cultas e para a litteratura; e louva a coragem que tivera Gabriel Pereira de Castro em escrever em portuguez as outavas da *Ulyssêa*, impressa em 1636, sendo já fallecido. Tambem na *Comedia da Pastora Alfêa* falla o labrego Thomé a Benito, que se lhe dirige em castelhano:

THOMÉ: Que distrinça este morganho
A linguagem de Castella?
E eu cachôpo tamanho,
Que não sei trincar por ella,
Por mais que a isto me amanho.
GONÇ.: Já qu'estar vos Pertigal
Palrar como Pertiguês,
Que essa linguagem é boçal.

(*Com. port.*, p. 117).

---

[1] Foram reimpressas em um volume com o titulo: *Comedias portuguezas, feytas pelo excellente Poeta Simão Machado.* — N'esta terceira impressam emendadas... Lisboa Offic. de Antonio Pedroso Galram, Anno de 1706. Com todas as licenças. In-4.º de 212 p.

Na Litteratura hespanhola passava-se o grande phenomeno das tradições heroicas dos *Romanceiros* se transformarem nas *Comedias famosas* de Capa y Espada, que deslumbram o seculo XVII, sendo imitadas em todas as litteraturas da Europa. Não admira que o genio portuguez fosse tambem empolgado por este deslumbramento, enriquecendo o opulentissimo repertorio do Theatro hespanhol com a collaboração de poetas dramaticos como João de Mattos Fragoso, Jacintho Cordeiro, Antonio Henriques Gomes, Pedro Salgado e tantos outros que em Portugal cultivaram a forma da *Comedia famosa* nos moldes fixados por Lope de Vega. No fim da segunda parte da *Pastora Alfêa* censura Simão Machado a pécha de estrangeirismo, com que tanto sympathisa o caracter portuguez, e justifica-se assim de ter adoptado a lingua castelhana na sua obra dramatica:

E quam varios vos mostraes
No traje e na condição,
Tam constantes sois, e mais
Na praga e murmuração
Para os vossos naturaes.
Se um extranho á terra vem,
Dizeis todos em geral,
Nunca aqui chegou ninguem;
E de vosso natural
Nada vos parece bem.

Emfim, que por natureza
E constellação do clima,
Esta Nação portugueza
O nada estrangeiro estima,
O muito dos seus despréza.

Vendo quam mal acceitaes
As obras dos naturaes,
Fiz esta em lingua estrangeira,
Por vêr se d'esta maneira
Como a elles nos trataes.
Fio-me no Castelhano,
Fio-me em ser novidade,
Se n'ũa e n'outra me engano,
Vós, Portugal, eu o panno,
Cortae á vossa vontade.

(*Ib.*, p. 143.)

No principio e no fim de cada uma das suas comedias traz Simão Machado algumas deliciosas quintilhas, em que expõe um conto que applica á sua situação diante do publico, no qual julgava encontrar uma certa hostilidade. Comprehende-se que a fórma do velho Auto decahia diante da Comedia famosa, vulgarisada pelas companhias hespanholas. Por essas quintilhas poder-se-ha inferir que as Comedias de Simão Machado foram representadas, podendo comtudo objectar-se com a difficuldade das tramoias e maquinismos necessarios para o espectaculo dos *encantos* de *Alfêa.*

No fim da primeira parte da *Comedia de Diu* vêm como epilogo umas quintilhas contra os criticos que atacavam o poeta:

Assim de sabios se jactam,
Sendo o de que tém mór mingua,
Que aquillo que não desatam
Co' entendimento tratam
De o cortarem co'a lingua.

O autor sentindo em si
De faltas um laço forte,
Lhes manda pedir por mi
Que haja por elle aqui
Quem desate, e não quem córte.

(*Ib.*, p. 44.)

No final da segunda parte da *Comedia de Diu*, fazendo a comparação da generosidade de Alexandre com a pobresa de Bianses, dirige-se outra vez ao publico nas seguintes quintilhas:

Digno de tanto louvor
Sois vós, illustre Senado,
Bianses pobre — *o auctor,*
De favor necessitado ;
Cuja filha é a Comedia,
Que com o favor presada
Deseja ser emparada;
Por tanto, Alexandres, vêde-a,
Pois a vós vem dedicada.
Dae-lhe o favor por emparo
Por consorte e por marido,

. . . .

Louvae sempre os Portuguezes,
Pois são vossos naturaes,
Pois os extranhos louvaes,
Ou sede ouro sem fézes,
Ou fézes sem ouro taes.
Não haja ahi murmurar
De erro, falta ou desmancho,
Por que será desmanchar,
Que em fim é bom calar,
Que — *Al buen callar llaman Sancho.* [1]

---

[1] Sobre a origem d'este anexim vid. *Introducção á Hist. da Litt. portug.*, p. 146.

E já que vos vem servir
O auctor, Senado nobre,
Dae-lhe o que vos vem pedir,
Que elle é Bianses o pobre,
Vós Alexandre em ouvir.

(*Ib.*, p. 100.)

A Comedia da *Pastora Alfêa*, tambem termina com umas quintilhas dirigidas aos que ouviram a representação, tirando o sentido da allegoria dos manjares fingidos do banquete de Heliogabalo:

. . . .
Assi, illustre Senado,
Todos os que estaes presentes
Vejam se é bem applicado:

O auctor, Rey que convida,
Os ouvintes convidados,
As figuras, a comida;
E os manjares pintados
Esta Comedia escolhida.
E por ser bem recebido
Este banquete, lhe peço
Senado claro e sabido,
Todo o silencio devido,
Por premio do que mereço.

(*Ib.*, p. 188.)

Por estas citações se evidencía que Simão Machado se desculpava diante do publico que assistia á representação, e a quem recommendava como premio mais digno da obra o escutal-a em silencio. Poderiam estas quintilhas ser de antemão escriptas para quando de futuro fosse representada a Comedia, que na

realidade dependia de grandes decorações e de difficultosas mutações de scenarios.

Importa conhecer-se o entrecho d'essas duas Comedias em que Simão Machado se mostra verdadeiramente poeta. As scenas portuguezas entremeadas de outras em castelhano, são repassadas de lyrismo, de graça e espontaneidade, conservando a tradição do Auto vicentino sob a invasão do gosto hespanhol.

A *Comedia de Diu*, nas suas duas partes, basêa-se sobre o facto historico da victoria de Nuno da Cunha sobre o sultão Badhur, fixando-se o imperio definitivo de Portugal no Oriente depois de Affonso de Albuquerque, que se apoderára de Gôa, Malaca e Ormuz. Este assumpto fôra tratado pelo chronista e guarda-mór da Torre do Tombo Francisco de Andrade, no poema intitulado *O primeiro Cerco de Diu*, em vinte cantos, nas mais prosaicas outavas, que appareceram em Coimbra em 1589. E' presumivel que a publicação d'este poema suscitasse a vêa dramatica de Simão Machado; a sua comedia limita-se apenas á acção de Nuno da Cunha, mas não comprehende a desgraça em que caíu por intrigas dos que na côrte o malquistaram com Dom João III. Elle mesmo dá a entender na segunda parte da *Comedia de Diu* que se devia seguir ainda uma outra, dramatisando essa grande série de successos:

> Aqui se acaba la segunda parte,
> Y *prometo veays tambien tercera;*
> Y hechos tambien vereis del fiero Marte,
> Y casos en Historia verdadera.
> Tambien de amor vereis raros efetos,
> Que à el son los fuertes mas sugetos.

Não é pelos casos historicos verdadeiros que a *Comedia de Diu* interessa, mas pelos elementos de imaginação com que a entreteceu Simão Machado. O sultão Badhur, um typo a modo do *encuberto* rei D. Sebastião, é solicitado para repellir o dominio portuguez; o seu ministro Ráo é de opinião que respeite a alliança que fez com os Portuguezes e que mantenha a licença que deu para construirem a fortaleza de Diu; mas Coge-Sofar intriga-o fortemente e afasta-o da côrte. Vem fallar ao sultão Badhur a mulher de Ráo a bella Glaura; apaixona-se por ella o sultão e pede conselho a Coge-Sofar, que tambem a ama loucamente. Badhur, a pretexto de amisade de Ráo pelos portuguezes mata esse ministro para ficar com a mulher. Glaura resiste e desfigura-se retalhando o rosto; Badhur é morto pelos portuguezes que descobrem a sua perfidia. Coge-Sofar procura a inconsolavel viuva, encontra-a em uma solidão, e relatou-lhe a morte de Badhur; ella contente com aquelle castigo da sorte, e achando-se vingada, diz que não tem mais que desejar na vida, e morre.

Depois da occupação de Diu: «*tangem charamellas, correm as cortinas e apparece um Arco d'esta maneira: estava uma figura c'os braços abertos, será de mulher com um mote...*» — «*Na mão direita do Arco, entre as duas columnas estará outra figura de mulher com um vaso de vinho cheio de agua nas mãos, e com uma letra em cima da cabeça que diga* Vontade...» — «*Na mão esquerda entre as outras duas Columnas estará outra figura de mulher com uma vara na mão, como que a offerece, com letras que di-*

gam Vontade.» — «Descoberto este Arco, tocam charemellas por espaço que se possam lêr os motes, e entram... soldados como que vem a ver as ruas da cidade.» N'esta parte espectaculosa figura: «*uma dança de Mouros, que vem dansando pelo theatro á mourisca.*» — «*Começa a sahir a guarda, Coge-Sofar está com um prato, e com as chaves n'elle, de joelhos. Entra o Governador, tocam charamellas, e pôr-se-ha sobre o muro o Alferes com uma bandeira em que estavam as armas de Portugal, e floreando-a, dizem em voz alta:* Real, real, pelo poderoso rei Dom João de Portugal...»

A grandeza espectaculosa da Comedia, e o declarado patriotismo com que se dramatisa o primeiro cêrco de Diu, difficultariam que esta obra fosse representada, em tempo em que a cultura litteraria e a nacionalidade estavam extinctas. Em volta da acção amorosa, a que Simão Machado deu um vivo colorido, aggrupou scenas em que dialogam typos populares portuguezes de soldados, quasi sempre engraçados pela rudeza dos archaismos. Transcrevemos uma parte do dialogo de dois soldados:

João Braz: Que n'um madeiro chantado
Vim eu por esse mar todo,
A risco de como engodo
Ser de um peixe engulipado,
Para andar cá d'este modo.
  Cuidey de achar cá o ouro,
Perdi as perlas e a prata.
Hom' acha por cá pelouro
Quem d'elle se não precata
Quando lhe furaca o couro.

PERO GIL: Esta vida de soldado
E' vida muito marfuz.
JOÃO BRAZ: Egual é reger o arado,
Que é o décho do arcabuz
Andar sempre carregado.
Que nos leixe o Capitão
Por vigias n'este outão
Tão esviados do muro?
Nem o logar é seguro,
Nem as mercês vem, nem vão,

. . . .

Bem sei eu que os Portuguezes
São tórtos como os diabos.
Se eu agora aqui tivera
Uma duzia de Mourazios,
Bofás, que almorço lhes dera
De maracotões durazios,
Que sem gosto se comera.

(*Com. port.*, p. 4.)

É curioso o dialogo entre os dous soldados Gouvêa e Azevedo, em que este faz o elogio da guerra:

A liberdade que traz
Comsigo a guerra, me faz
Querel-a sempre na terra;
Quem me quizer fazer guerra,
Faça-me viver em paz.
GOUV.: Mui contraria opinião
Tendes de todas as mais.
AZEV.: De todas as demais não;
Se disserdes das que vão
Mais erradas, acertaes.
Vêdes-me, aqui ando agora
A' patifa desgrojado,
E com isso tão honrado
Como deshonra me fora
Se faltára o ser soldado.

Ponho-me a jogar no meio
Da rua, por toda a terra
Namoro, arrúo, passeio,
Isto que de seu é feio
Fal-o ser fermoso a guerra:
Se mentis, é fidalguia;
Pois se juraes, bizarria;
Dizei-me, — esta liberdade,
Este viver á vontade
Tem no mundo egual valia?
Na paz tudo é ser siso,
Tudo andar empertigado?
Não se vos enxerga um riso,
Quando já estaes julgado
Por homem de pouco avizo.
Se arruaes de verbo a verbo
Sois vadio ao soalheiro,
Fanchono se sois caseiro,
Se confiado soberbo,
Se corrido malhadeiro.
Emfim a paz é barreira
A que tira o mundo todo;
Guerra é rêde barredeira,
Cada um anda a seu modo,
E bem de qualquer maneira.

GOUV.: Essa vida soldadesca
A que quereis dar a palma,
É vida mui velhaquesca
Para o corpo não tão fresca,
Como podre para a alma.
E' uma vida perdida,
Tudo o que tem é de má,
Vida de tanto me dá,
Vida que vive sem vida
Quem n'ella vivendo está, etc.

(*Ib.*, p. 13.)

Na *Comedia de Diu* traz Simão Machado a referencia a um velho que existiu em Diu, o qual quando a cidade se rendeu foi ter com o governador Nuno da Cunha e pediu-lhe que

se dignasse dar-lhe a mercê de ducado e meio de ouro que recebia d'antes do sultão Badhur. Contava-se que o velho tinha trezentos e trinta e cinco annos de edade, e que por quatro vezes se lhe renovaram os dentes e os cabellos. Jorge Ferreira de Vasconcellos, na comedia *Eufrosina*[1] allude a este phenomeno do Velho de Diu; Francisco de Moraes narrou-o no canto outavo do poema *O primeiro Cêrco de Diu;* e o Padre Manuel Fernandes, na *Alma Instruida*, tambem refere esta anecdota estribando-se em Simão Machado: «Este mesmo caso refere o Auctor da *Comedia de Diu* (depois Religioso e varão insigne), que introduz este velho fallando com o Governador Nuno da Cunha.»[2] N'esta comedia faz tambem uma referencia á lenda do *Aldeão do Danubio*: «Este vilão deixa atraz — O do Danubio...» (p. 15.)

A Comedia da *Pastora Alfêa* é uma especie de magica entremeada com colloquios pastorís imitando a linguagem popular. N'esta Comedia Simão Machado mistura a lingua portugueza com a castelhana e italiana, reservando esta ultima para o Sabio Merlim e para um Centauro. O poeta intitulára a sua obra *Os encantos de Alfea*, como vemos pelos versos do final da primeira parte:

---

[1] Acto, II, sc. 5.

[2] *Op. cit.*, t. II, cap. I, doc. 15, n.º 18: Lisboa, 1688.

Vamos todos al aldea,
Por que fenecida sea
Aqui la primera parte
De *los encantos de Alfea.*

(*Ib.*, p. 141.)

E ao terminar a segunda parte volta á mesma designação:

Sigamos el estandarte
Del que todos señorea,
Por que fenecida sea
Aqui la segunda parte
De *los encantos de Alfea.*

(*Ib.*, p. 187.)

Começa por um monologo em outavas endecasyllabas em que a pastora Alfea declara o grande amor que tem a Silvio, que a despreza e anda apaixonado pela sua rival Celia. Invoca o Sabio Merlim, que apparece para servil-a nos seus encantamentos, e lhe traz um Centauro, que vae raptar Celia e occultal-a em um castello. Acabado este prologo, começa o pastor Pascual a confessar o seu amor a Alfea, que o repelle por que só ama ainda que baldadamente a Silvio. A comedia é complicadissima por intrincadas e inintelligiveis situações. Pelas rubricas dos *Encantos de Alfea*, vê-se que a comedia não era facilmente representavel. Quando Silvio se encontra com Celia, opéra-se uma tramoia: « *Indo para se abraçarem aparta-os um grande fogo.* » E em outro logar: « *Querendo-se meter pelo fogo, sae d'elle um Dragão, de cujo temor fo-*

ge cada um por sua parte...» Em outra scena lê-se a rubrica: «*Aqui se rompe um monte e apparece Celia.*» Silvio «*arranca de um punhal para matar a Alfea e se lhe converte em pedra.*» Apparece a Fonte do amor, e a Fonte do esquecimento, influindo as suas aguas na complicação das situações. Celia é transformada em um loureiro: «*Falla Celia de dentro do louro em que estava convertida.*» — «*Vae Alfea pela serra assentada em um carro, que o levam duas Serpes guiado.*» Apparece tambem uma figura de Sphinge propondo varios enigmas; e emprega-se um cendal que faz desapparecer repentinamente as pessoas.

Transcrevemos alguns versos das scenas populares; fallam Gil Cabaço e Thomé Cabreiro:

GIL: Parece-vos bom cudado
Do pastor, que sol saído
Jaz na choça emposilgado?
Quanto pão ha hi perdido,
Que pudera ser ganhado?
Ou, Thomé! Ou! Qual ouvir?
Tal priguiça se supporta,
Á pesar d'inha mãe torta,
Co' roncar e co' dormir?
Ou, Thomé! ess'outra porta.
Ou, de roncar!
THOMÉ: Quem chama?
GIL: Não serão horas sicais
De te espidires da cama?
Ou, Thomé! Ou!
THOMÉ: Que mandaes?
GIL: Que venha por ti ma trama,
D'essa outra parte te geita;
Bofé, cuido que assi o faz,

D'ella andes para traz,
E nunca a vejas direita;
No te qués erguer, rapaz?
  Nom te ques erguer?

THOMÉ: O sono
Pelas orelhas trasborda,
Com este soninho engorda.

GIL: Dormideiras de meu dono
Que ha cem annos que não acorda.
  Boa manta de pederneira,
Te veja eu sobre os ilhaes;
Ou, do zurrar! é por demais!
Nom se pouzam na figueira
Onde este dormir, pardaes.
  Sae fóra!

THOMÉ: Sejo espido.

GIL: Inda espido; Deus me valha,
Inda te veja eu vestido,
Almofreixado e cozido,
Praza a Deus, n'uma mortalha.

(*Ib.*, p. 109.)

A scena prolonga-se n'este estylo, e por vezes parece uma Ecloga de um gracioso sabor mirandino. Simão Machado era um excellente poeta lyrico e conhecia os bons quinhentistas, que imitava. Quando Silvio se queixa da ausencia de Celia, imita o celebre soneto de Camões *Alma minha:*

E se foi de vos perder
A causa não merecer-vos,
Vós me façaes merecer
Ir-vos tão cedo a vêr
Quem cedo deixou de ver-vos.

(*Ib.*, p. 119.)

E nas queixas de Pascual pela ausencia de Alfea imita por vezes o estylo e versos de Bernardim Ribeiro:

A lugar despovoado,
Apartado de alegria
Irey sem levar meu gado
Nem mais outra companhia,
Que só a do meu cuidado.

Alli em a soidade
Moverão minhas querellas
As crueis feras, e n'ellas
Verey achando piedade
Quanto és tu mais cruel qu'ellas.

Alli com tristes lamentos
Espalharei pelos ventos
Palavras que formem crua,
Ajudando-me com a sua
O ecco nos finaes accentos.

(*Ib.* p. 129)

Por tres vezes emprega estrophes em *ecco*, como usava Gil Vicente; e tambem aponta os cantares que introduzia interrompendo os dialogos:

Prezo levam o namorado
Por aquel castillo malo.

(*Ib.* p. 157.)

E glosa varias coplas de Cancioneiro, como esse mote que Camões glosou em decimas, e Simão Macedo nas seguintes quintilhas:

Nam vês que estou desterrado
Da vista de Alfea ausente,
E que vejo claramente
Que estando d'ella apartado
Já não posso ser contente.

Qués que arreceie morrer,
Como se sei que na vida
Contente não posso ser
E de Alfea me querer
Tenho a esperança perdida.

Coração, põe cobro em ti,
E minha morte consente,
Pois vês que depois que a vi,
Sem saber parte de mi
Ando perdido entre a gente.

E pois vês meu mal esquivo
Ter só na morte guarida,
Venha com mortal ferida,
Que vivendo como vivo
Nem morro, nem tenho vida.

(*Ib.* p. 163.)

Em muitas outras scenas põe Simão Machado nas fallas dos seus personagens excellentes trechos lyricos, como este:

Quero gosar da frescura
Do alto e fresco arvoredo,
Da fonte que do rochedo
Regar do campo a verdura
Vem de penedo em penedo.

Ouvir nas frescas menhãs
Os quebros do roxinol,
Livre de esperanças vãs,
Nas tardes o pôr do sol,
O tosco cantar das rãs.

Nas noutes o transparente
Céo de estrellas guarnecido;
Eu tenho, amor, entendido,
Que quem tuas cousas sente
Pera as mais não tem sentido.

(*Ib.*, p. 166.)

A complicação extrema da Comedia da *Pastora Alfea* por ventura resulta das referencias e allusões pessoaes que Simão Machado ahi introduziu; assim parece deduzir-se no fim da segunda parte, em que apparece um recem-nascido infante:

Por el qual en lo de adelante
Será el Duero engrandecido.

Era este o assumpto para a terceira parte da Comedia, que não chegou a escrever:

Y en la *tercera* hallareis
Quien es el nuevo zagal,
Y en el la origen vereis
Del nombre de Portugal
Que al presente posseeis.

(*Ib.*, p. 187.)

Dom Francisco Manuel de Mello, que era um excellente conhecedor do theatro, como o mostrou no seu *Fidalgo aprendiz*, considerava Simão Machado entre os insignes poetas comicos;[1] não é indifferente este juizo, quando

[1] «não vos lembrando dos portuguezes, como se *Gil Vicente* não fosse o primeiro cortezão e mais en-

as velhas fórmas do Auto estavam supplantadas pelas Comedias famosas de *capa y espada.*

3. FR. ANTONIO DE PORTALEGRE — BALTHAZAR ESTAÇO COSTUMES ESCHOLARES

A vida dos escholares, nas Universidades do seculo XV e XVI, favorecia o desenvolvimento da litteratura dramatica, conciliando as formas tradicionaes dos Autos populares com os themas do theatro classico. No Auto de *El-Rei Seleuco* allude Camões a este elemento tradicional, quando diz: «Tu fazes já melhores argumentos, que *moços de estudo em dia de San Nicolão.*» Por vezes teve de intervir a auctoridade regia cohibindo as paradas theatraes estudantescas, a que então se chamavam *Soiças;* os chascos contra os novos doutorandos, conhecidos pelo nome de *Vejamens;* e os apodos dos Collegios uns contra os outros, que nos documentos do seculo XVII nos apparecem com o nome de *Surras.* Na

---

graçado comico, que nasceu dos Pyreneos para cá; a quem seguiu, e não sei se avantajou *Antonio Prestes, Antonio Ribeiro,* que foi o nomeadissimo *Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado* nas *Comedias de Diu* e de *Alphea; . . . Luiz de Camões* no seu *Amphytrião* e *Estratonica,* de quem agora o tomou Lucas Assarius, e outras obras em que todos os nossos foram insignes.» *(Apologos Dialogaes,* p. 328.) D. Francisco Manuel de Mello citava os principaes poetas dramaticos da Eschola de Gil Vicente, cujas relações artisticas conhecia perfeitamente.

obra de Adolphe Fabre, *Les Clercs du Palais*, estuda-se esta influencia regeneradora dos divertimentos escholares: «A Comedia, ou antes as representações comicas serviam de divertimento ás Universidades muito tempo antes da organisação da associação dos Clercs. Os escholares da Universidade de Paris eram, pela maior parte, homens feitos que começavam os seus estudos de Logica na edade em que elles hoje se acabam. Entretinham-se nas férias com a composição e representação de Mysterios, e para este effeito nomeavam todos os annos um chefe, que sob o nome de Papa dos Escholares presidia á sua sociedade dramatica e dirigia os seus jogos e cerimonias.» [1]

Como estas comedias tendiam para as parodias sarcasticas das festas do Asno, e dos Innocentes, do *Papa Fatuorum* e *Abbas Stultórum*, com as *Barbatorias* e *Diabos a quatro*, não foi opportuno prohibil-as, mas transformal-as; assim da parte das Universidades introduz-se nos divertimentos escholares o gosto pela Comedia classica, e da parte da Egreja, transigindo com o Auto hieratico, os Jesuitas desenvolvem a Tragicomedia e a Oratoria.

Desde que começa a Renascença, os themas do theatro classico tornam-se os divertimentos escholares favorecidos pelos regulamentos pedagogicos. Nos Estatutos da Universidade de Salamanca, de 1538, (tit. LXI)

---

[1] *Op. cit.*, p. XXII.

estabelece-se as epocas em que os estudantes devem fazer as suas representações dramaticas: «Na paschoa da Natividade, quaresma, paschoa da Ressurreição e Pentecostes de um anno sahirão os estudantes de cada um dos Collegios a discursar e fazer declamações publicas.—Item, de cada Collegio, cada anno se representará uma Comedia de Plauto ou Terencio, ou tragicomedia, a primeira no primeiro domingo das Outavas de Corpus Christi, e as outras nos domingos seguintes; e ao regente, que melhor fizer e representar as ditas comedias ou tragedias se lhe dêem seis ducados da arca do Estudo, e sejam juizes para dar este premio o reitor e o mestre-eschola.» [1]

Na trasladação da Universidade para Coimbra em 1537, D. João III mandava seguir nos cursos o que era costume na regencia das cathedras de Salamanca; muitos dos lentes d'aquella Universidade foram contractados para Coimbra, e para cá trouxeram as praticas tradicionaes das escholas, como o habito de fallar latim, os banquetes dos gráos, os *Vejamens* e espectaculos scenicos. Como vimos, Plauto era recommendado para as recitas estudantescas; assim achamos já tratado o assumpto do *Amphytrião* em 1515 por Villalobos; e o lente da Universidade de Salamanca, que regia uma cadeira de philosophia, o Dr. João Perez de Oliva, em 1530 escrevia

---

[1] Apud Vidal y Dias, *Mem. historica de la Universidad de Salamanca,* p. 94.

em prosa castelhana sobre este argumento; é logica a inferencia de que escrevendo Camões o *Auto dos Amphytriões* obedecesse á influencia que a Universidade de Salamanca exerceu nos estudos de Coimbra, antes da acção dos Gouvêas, que começou em 1548. Estes grandes pedagogistas, como o refere Montaigne, tambem usavam nos seus Collegios as representações do theatro classico, e d'ellas tomaram os Jesuitas a pratica dos *Ludi* e tragicomedias das suas escholas. [2]

Mas o typo do estudante não podia renegar as suas origens medievaes, quando pelos cursos de ambos os direitos se relacionava com os escreventes dos tribunaes. Fabre mostra-nos esta relação: «Os poetas e escriptores da época são conformes em assemelhar o escrevente da Bazoche (*Basilica*, ou o Palacio da Justiça) ao escholar que frequenta a Universidade. Bravo, emprehendedor, e ousado; prompto para a réplica, não o era menos com a espada na mão a proposito; instruido, era assiduo ao tribunal e laborioso no estudo, mas nos seus momentos de liberdade elle se indemnisava da repressão imposta pelo seu estado e tornava-se a alma das revoltas dos universitarios; extremamente melindroso em pontos de honra, era ciumento por vaidade em amores; chasqueado em epigrammas e canções . . . critico audacioso, satirico mordente, comediante moralista, que não susten-

---

[2] Nos volumes *A Comedia e a Tragedia classicas* e *As Tragicomedias dos Jesuitas* trata-se amplamente d'estas manifestações litterarias.

tava com o exemplo, atacava com uma especie de furor os vicios da sua epoca e dos que o rodeavam, e levava a satira á altura de uma injuria ou de uma affronta publica.» [1] Escreventes e estudantes achavam-se irmanados sob o mesmo patrono *San Nicoláo* cuja festa celebravam representando o Mysterio dos trez estudantes assassinados por um estalajadeiro e resuscitados pelo Santo. Era este o argumento dos moços de estudo, a que allude Camões, e o objecto da *dansa de San Nicoláo*, a que se refere sarcasticamente Resende. [2]

Deveramos aqui estudar a influencia de Gil Vicente sobre o insigne poeta lyrico, auctor da novella pastoral *Diana;* conhecemos apenas de titulo os *Tres Autos en los maitines de la noche de Natividad* de Jorge de Montemór, não nos sendo possivel alcançal-os. Em Coimbra representou Gil Vicente a *Divisa da Cidade, A Serra da Estrella* e os *Almocreves;* é natural que, tendo Jorge de Montemór passado a mocidade em Coimbra, ahi conhecesse a forma do Auto, que adoptou para o assumpto hieratico, a qual mesmo em Hespanha continuou a persistir ao lado da Comedia famosa em Lope de Vega, Velez de Guevara, Valdivieso e outros.

O bispo de Leiria Dom Frei Braz de Barros, que dirigira a reforma da Universidade de Coimbra, vendo que a poesia e a musica

---

[1] Id. ib., p. 111.

[2] *Canc. ger.*, t. III, p. 645.

manifestavam uma tendencia profana, mandou que se imprimisse a *Meditação da innocente morte e paixão de nosso señor em estilo metrificado;* reviu-a o Dr. Payo Rodrigues de Villarinho, que foi um dos Principaes que regentaram o Collegio real, por commissão do Cardeal Infante. O livro é attribuido a Frei Antonio de Portalegre, franciscano da Provincia Capucha da Piedade; o bispo queria fornecer ás pessoas religiosas assumptos devotos para canto e representação: «Ho reverendissimo señor dom Bras Bispo de Leyria mãdou empremir esta precedente meditação á sua propria custa pera a dar por amor de d's a religiosos e religiosas e a outras pessoas devotas.— E depois de ser empremida mandou a mi Joam da barreyra empressor del Rey nosso señor em esta catholica Universidade que ajuntasse aa mesma meditação as seguintes trovas, por lhe parecerem devotas e proveitosas especialmente pera muytos religiosos e religiosas que são grandes musicos, e por falta de cousas espirituaes muytas vezes tangem e cantam cousas seculares e profanas. Por isso os avisa e lhes roga que em logar das vaidades mundanas cantem e tanjam estas spirituaes e devotas. E por que o romance que aqui vay acharam singularmente apontado por Badajoz, musico da camera del Rey nosso señor; e o *Vilancete do pranto da Senhora,* se hade cantar por o duo que compoz Torres, da letra *inimiga foy madre;* e o do *Pranto da Senhora caminho do Monte Calvario,* por a composição do Motete *Fili mi Absalõ,* do qual foy a letra tomada.»

Vê-se por esta importante passagem, que

os Romances populares começavam a ser postos em musica pelos compositores Badajoz, Luiz Milan, Valderabano, Salinas, Fuenllana, Pisador e Narvaez. Esse romance posto em musica por Torres, é dos que apparecem citados por Gil Vicente. Pela reacção de D. Frei Braz de Barros vêmos desenvolver-se os Vilancetes com a forma dramatica, com que vieram a prevalecer no seculo XVII na forma dramatico-musical dos *Villancicos*. A musica do Motete *Fili mi Absalõ* serviu para cantar-se o Villancico de Frei Antonio de Portalegre, escripto em bellas quintilhas. Transcrevemos as rubricas para se vêr a sua disposição dramatica:

« *Vae a Virgem nossa Senhora pranteando, caminho do monte Calvario:*

Depois de recitadas dez sentidissimas quintilhas, vêmos pela rubrica:

« *Chegando a Senhora ao pé do cadafalso onde estava o Senhor crucificado metido em um esparavel, sae uma* Figura, *e mostra-lhe o esparavel dizendo:*

Oh mais fremosa e bella
Que quantas no mundo são,
De vêr tua gram paixão
E tua mortal querella
Se me quebra o coração.
Pois que vens com tanta pena
Em busca do teu amado
Sabe que é crucificado . . .

« *Aqui se deixa a* Senhora *cahir no chão sem dizer nada, e depois já no cabo vem* Nicodemus *e* Joseph ab Arimatia *para sepultar*

ho corpo; e adorando o Senhor de giolhos, diz Joseph:

Oh Filho de Deus eterno,
Verbo Divino encarnado . . .

«*E despregando o Senhor da Cruz, põem-no em o regaço da Senhora, e diz ella esta trova:*

Oh cruel cutelo forte . . .

«*Já por derradeiro pede* Sam João *licença á Senhora para enterrar o corpo, dizendo:*

Um triste desconsolado
Mal poderá consolar . . .

«*E tirando á Senhora a capa dos braços, diz esta trova:*

Oh triste despedimento,
Oh ausencia tão mortal . . .

«*E então levam o corpo metido no ataude com* Misere mei Deus *a fabordam, a enterral-o.*» [1]

Era a letra d'este bello Villancico destinada especialmente para a musica; cantavam a Virgem, a Figura ou guarda da sepultura;

---

[1] Na *Antologia portugueza*, p. 193 a 197, publicámos este Villancico.

Nicodemos, José de Arimathia e Sam João, terminando tudo pelo canto do *Miserere*. Frei Antonio de Portalegre metrificára estas trovas para se representarem em uns *Passos da Paixão* em que elle mesmo era o prégador. Era este fervoroso frade capucho confessor da princeza D. Maria, filha de Dom João III, que foi casada com o terrivel Philippe II; assistia ao despacho e o rei o consultava nas graves questões politicas; fixa-se o seu fallecimento em 1593 em Coimbra no convento de Santo Antonio. [1]

Aproveitando-se d'esta exaltação religiosa que dominava no reinado de D. João III, os Jesuitas ao entrarem em Coimbra tambem imitaram estes Passos da Via-sacra, dando uma forma dramatica ás prédicas de penitencia. O Padre Bartholomé Alcazar descreve assim esse quadro dramatico de mortificação ascetica: «no silencio da noite, ao som de uma campainha, despertavam os cidadãos com terriveis vozes, pelas ruas, que moviam

---

[1] Alem da edição em gotico feita em Coimbra em 1547, in-4.º com 138 fol. innum., existe uma outra rarissima edição de Coimbra em typo romano, de 1548, in-8.º portuguez, com 165 folhas numeradas ao lado em algarismos, e mais 7 folhas não numeradas. D'esta edição escreve o Dr. Pereira Caldas: « Mas da edição vernacula de 1548 — de que possuimos um rarissimo exemplar — em nenhuma bibliographia sabemos de indicação sequer. Tam extrema é por isso a raridade da obra, de que tambem não sabemos a paragem certa de outro exemplar algum.» (*Versão latina do Soneto de Camões*, p. 62, 1892.) Camillo em carta de 7 de Julho de 1879 refere-se a esta edição in-8.º. (Nova Alvorada, VII anno, n.º 7.)

ao horror da morte e do dia de juizo, e isto por diversas vezes. O que entoavam era por esta forma:

> Temed, oh pecadores,
> De las penas eternas los rigores!
>
> Repara, hombre obstinado,
> Que la mayor miseria es el pecado!
>
> Pecador, alerta, alerta,
> Que la muerte está á la puerta.

«Com estas e semelhantes vozes clamavam aos ouvidos dos peccadores.» Até certo ponto o bom senso do vulgo protestava contra estes desvarios, como refere o citado chronista: «Uns diziam que estavam loucos, ou nescios...» [1] Os Jesuitas aproveitavam a corrente dos costumes populares, em que persistia a sympathia pelas representações hieraticas. Nas Constituições do Bispado de Coimbra de 1591 por D. Affonso de Castello Branco determina-se ácerca da Procissão de Corpus-Christi: «que na dita procissão não haja *representação alguma deshonesta*, nem *mulheres que representem Santas*, ou outras *invenções*.» E contra os costumes das figurações scenicas: «Somos informados que em algumas Igrejas e hermidas em as vigilias e dias dos oragos d'ellas, e outros dias de festas se *representam Autos* e *Farsas*, e ha outros *jogos*

[1] *Chrono-historia de la Compañia de Jesus en la Provincia de Toledo*, P. I, p. 52.

profanos; e porque além de ser isto por direito prohibido, he causa de muito escandalo e de se não ter ás egrejas e logares sagrados a reverencia devida, defendemos a todas as pessoas ecclesiasticas e seculares, sob pena de excommunhão e dez cruzados para a fabrica das mesmas Igrejas que n'ellas ou nas Hermidas se não representem *Farsas, Autos* nem *Comedias*, ainda que sejam *representações pias* e de *historias de Santos*, de dia nem de noite; nem aja n'ellas *jogos, danças* ou *cantigas profanas*.

«E os Priores, Reytores e Curas: Mandamos sob pena de dois mil reis que pagarão do aljube, que não consintam que nas egrejas se façam as ditas *representações, jogos* ou *danças*, ou *cantigas profanas*, nem se ajuntem n'ellas *leigos a cantar, dançar* ou *comer*, ou fazer outros autos profanos.» Tambem na Relação da Procissão das *Reliquias trasladadas da Sé para a Egreja de Santa Cruz* em 29 de Outubro de 1595, impressa pelo P.e Gaspar dos Reis, se lê a seguinte figuração hieratica:

«Entre os Bispos Martyres vinha aquelle grande Dyonisio Areopagita, vestido de Pontifical todo de tela; trazia a cabeça cortada nas mãos, e n'ella Mitra, tão natural, que parecia que ainda então lh'a acabavam de cortar, porque o sangue de que as mãos vinham banhadas, junto cõ o que do pescoço corria d'aquellas naturaes, mais que fingidas veias, póros e nervos; movia a devoção e piedade quem o via.—Quem esta figura representava via por vistas secretas, de maneira que causava admiração a muitos, vêr mover assim

um corpo sem cabeça.—Entre as figuras, a esta como de mayor espirito, se julgou o premio.»

Assim como das fórmas lyricas da Ecloga se desenvolveu no começo do seculo XVI a fórma dramatica do Auto, tambem no fim do seculo regressa o drama hieratico á forma pastoral, como vêmos em Balthazar Estaço, no seu livro *Sonetos, Canções, Eclogas e outras Rimas*, impresso em Coimbra em 1604. O amor divino era a sua inspiração, não com o fervor mystico, mas como austeridade ascetica; a corrente culteranista ou amenista do fim do seculo XVI, secundada pelo modo artificioso de tratar a theologia affectiva fizera com que Balthazar Estaço adoptasse o conceito e os trocadilhos da phrase, parcimoniosamente empregados pelos bucolicos. Estes trocadilhos indicam mais uma deficiencia de ideias do que máo gosto, como se notará nas *Perguntas e respostas entre dous Pastores ácerca do nascimento de Deus e da vinda dos Reis:*

—Pastor, pois que Deus naceo
N'esta tão esteril serra,
Não te parece que a terra
Póde ter nome de céo?

«Si; que como os céos foram serras,
Se faltase Deus nos céos,
Assi tendo as terras Deus
Ficam sendo céos taes terras.

—Póde a grandeza encerrar-se
Em tão pequeno volume?

« Se o fogo tudo consume,
Não foi muito abreviar-se
Deus co'amor que foi seu lume.

— Dize: e n'este Deos se encerra
Deos e terra a que desceo?

« É muito em Deus que não erra,
Se elle fez a terra e o céo,
Ajuntar o céo co'a terra.

Muy bem sabem os que comem
E gastam o fructo dos céos,
Que ajuntou o homem a Deus
Por Deus ficar junto ao homem.[1]

O *Colloquio entre Christo e a Samaritana* é um excellente thema para uma pastoral mystica; a belleza do assumpto em parte sustenta o poeta. Transcrevemos algumas quintilhas de Estaço:

CHRISTO: Molher, dá-me de beber
D'essa agua que hasde tirar;
Porque c'o gosto de dar,
Por te dar o que has mister,
Peço o que posso escusar.

SAMARIT.: Vós, da Lei d'onde o bem mana,
Eu, que sou do povo errado,
Eu, que sou samaritana,
E vós Judeu tam sagrado,
Trataes molher tam profana?

---

[1] *Sonetos, Canções, Eclogas,* etc. fl. 186 *v.*

CHRISTO: Molher, se tu bem sentiras
O dom de Deus e o seu preço,
Quem sou eu que t'o offreço,
Agua viva me pediras,
Por essa agua que te peço.

Essa agua tam pouco importa
Que nem mata a sêde esquiva;
A minha tanto conforta
Que eterniza a alma viva,
Resuscita a alma morta.

Esta agua é cá d'este mundo;
A minha agua, d'esses céos,
Logar mais alto e jocundo;
Esta leva o home' ao fundo,
A minha leva-o a Deus.

A minha agua é lá dos céos,
A sêde que esta desterra
Logo torna a fazer guerra;
A minha nasce de Deus,
Esta agua nasce da terra.

Agua que nunca perece,
Que allivia toda a magoa;
E tanto n'alma florece,
Que até a sêde d'esta agua
Recrêa a quem a padece.

Dar-te-hey agua que conforte
Essa alma secca e ferida;
Agua d'outra melhor sorte,
Agua que livra da morte,
Agua que assegura a vida.

SAMARIT.: Dae-me d'essa agua celeste
Para poder escusar
Essa, grosseira e terrestre.
CHRISTO: D'esta agua te quero dar;
Posto que essa me não déste.
Vae e chama teu marido.

SAMARIT.: Eu, Senhor, não sou casada.
CHRISTO: Não falles n'isso dobrada,
Que cinco já tens perdido,
E o que tens te tem furtada.
SAMARIT.: Essa palavra me encalma
Cá no peito o coração;
Sois Propheta com rasão,
Que quem falla dentro n'alma
Sobre ella tem jurdição.
Sois o Propheta excellente
De que inda não desespera
Israel povo florente?
CHRISTO: Eu sou o que a gente espera,
Eu sou o que espera a gente, etc.

(*Ib.*, fl. 185.)

O poeta elaborando a tradição evangelica cria, mas não sentia. No *Colloquio de um Peccador, a quem responde o Ecco*, em onze estrophes, imita Balthazar Estaço essa fórma empregada por Gil Vicente e Simão Machado nos Autos, e por Bernardim Ribeiro em uma Ecloga:

PECCAD.: Ai de mim, triste e coitado,
Que debalde vivo e canso,
De meu Deus tão apartado,
Pois que compro o meu peccado
Co' preço do meu descanso.
Dize, ingrato peccador,
Que com resposta tam dura
Respondes a tanto amor,
Que ganha uma criatura
Quando perde o Creador?
ECCO: Dôr.
PECCAD.: Dôr, e tormento padece,
E tormento não finito,
Por que muito bem conhece
Que quem faz mal infinito
Infinito mal merece.

Sabes em que hão de parar
Representações fingidas,
Que tu qués representar?
Promessas mal entendidas
Que dão ou que podem dar?
ECCO: Ar.
PECCAD.: Ar me darão; e qual ar
Por me não poder valer, etc.

(*Ib.*, fl. 190 v.)

Acêrca da personalidade de Balthazar Estaço sabe-se que nasceu em Evora em 1570, e era irmão do antiquario Gaspar Estaço. Foi conego na Sé de Vizeu, tendo a intimidade do bispo D. João de Bragança, que muito apreciava o seu talento poetico, e a cujo pedido collegiu os versos que escrevera na mocidade. O proprio Balthazar Estaço o declara na dedicatoria do seu livro: «Por mandado de Vossa Senhoria, mais como necessidade de obedecer, que com intento de servir, *ajuntei estes versos que tinha compostos em segredo* para haver de os mostrar em publico, porque acabei de conhecer que era melhor mostrar meu talento com meu descredito, que enterral-o com meu castigo. E se as almas devotas devem a Deus communicar-me a graça de os compôr, devem a Vossa Senhoria o zelo de os mandar imprimir.» Fôra na edade dos vinte annos que se desenvolveu esta effervescencia poetica, como elle confessa:

Nos meus annos tendo o tento,
Os que não sei se assomais,
Com eu ter vinte, não mais,
Tendo os vossos, terei cento
Pera avô me sobejaes.

(*Ib.*, fl. 200 *v.*)

Quando publicou a collecção dos seus versos, na totalidade asceticos, contava Balthazar Estaço trinta e quatro annos; além dos motivos de gratidão que devia ao seu prelado, accrescenta, dirigindo-se ao leitor: «Estimando mais . . . o proveito alheio, que o credito proprio, *offereço em edade madura os versos que ella compoz sendo inda verde;* etc. Os versos de Balthazar Estaço são mysticos; d'esta idealisação derivam grandes bellezas, um certo enthuziasmo, a abundancia das imagens, o vigor do sentimento, a elevação moral, mas ao mesmo tempo os defeitos de uma obra quasi impessoal, prejudicada pela preoccupação dos trocadilhos de linguagem, cobrindo a falta de emoção. Elle mesmo reage contra esta tendencia culteranesca:

Conceito, que de usado se atormenta,
Que traz Canção, Soneto, Outava e Trova
Offendendo co'uso toda a orelha.

Porque hoje mais agrada e mais contenta
A novidade humilde por ser nova,
Que a certeza sublime, sendo velha.

(*Ib.*, fl. 37.)

A fatalidade do meio amesquinhou esta boa organisação de poeta; o habito de lêr os poetas mysticos castelhanos levou-o por vezes a adoptar essa lingua para as suas redondilhas ao Sacramento, ao Redemptor, á Paciencia, ás Lagrimas do Menino, etc. O regresso ás fórmas do bucolismo resultava tambem de uma crise de decadencia.

Os ultimos annos do seculo XVI devem considerar-se nefastos para o theatro portuguez e hespanhol; por occasião do fallecimento de D. Catalina, duqueza de Saboya, filha de Philippe II, mandou o terrivel monarcha suspender em Madrid todos os espectaculos scenicos em Novembro de 1597. Os padres aproveitaram esta disposição sombria de Philippe II, e fizeram uma exposição theologica reclamando a prohibição absoluta de todas as representações dramaticas, comedias, entremezes e bailes, sendo o principal promotor e signatario o Arcebispo de Granada D. Pedro de Castro. Mandou Philippe II esta representação ao Conselho real, que deu o seu parecer, sendo este appresentado á appreciação final de tres theologos Garcia de Loiasa, Fr. Diogo Lopes e Fr. Gaspar de Cordova. É facil de prevêr a conclusão; opinaram que deviam ser prohibidas em absoluto as Comedias nos reinos de Hespanha. Conformou-se Philippe II com tal juizo, ordenando essa prohibição por uma Provisão real do Conselho, de 2 de Maio de 1598. Durou perto de dois annos esta estupida prohibição, que tambem pezava sobre Portugal. O casamento de Philippe III, e o da Infanta sua irmã, reclamavam festas publicas e apparatosas; por tanto foi preciso em Abril de 1599 levantar o lethal interdicto que estrangulava o theatro peninsular. Recorreu-se a um solemne processo; convocou-se em 19 de Abril de 1600 uma Junta de Theologos para o aposento de Fr. Gaspar de Cordova confessor do rei, para determinarem em que condições poderiam ser concedidas as representações de Comedias.

Onze bispos, frades e doutores theologos assignaram o voto de que se permittissem as Comedias por um anno apenas, que fossem préviamente submettidas á censura e approvação de um theologo, o qual assistisse á sua representação, não se permittindo dansas desenvoltas, nem mulheres em scena, nem que frades e clerigos entrassem no theatro. O Conselho real concordou em grande parte com este voto dos theologos, menos no numero das Companhias, e na exclusão das mulheres, permittindo a representação das Comedias nas férias escholares e festas das Universidades. Ao mesmo tempo em que funccionava a Junta dos theologos de Madrid, existia em Portugal uma outra Junta com voto na mesma conformidade, assignando-o o Confessor do Archiduque Alberto, e Prior dos Dominicos, Mestre Fr. Gaspar Gaitão, Fr. Diogo Pacheco, Fr. Ignacio de San Domingos, Fr. Pedro de Castro e Frei Manoel Coelho.[1] Veiu a cessar o interdicto contra o theatro em meados de 1600, succedendo-se uma éra gloriosa de actividade litteraria.

---

[1] Pellicer, *Tratado historico sobre el origen y progressos de la Comedia y del Histrionismo en España*. Apud Barrera y Leyrado, *Nueva biographia de Lope de Vega* (Obras, t. I, p. 83.)

§ V. Eschola de Gil Vicente no Brasil, na India e Africa

1. P.e JOSÉ DE ANCHIETA, E P.e ALVARO LOBO

Os Jesuitas, que no seculo XVI fizeram consistir a sua actividade no *ensino* e na *missão*, adoptaram o drama litterario para os divertimentos escholares e os Autos hieraticos para a catechese e propaganda religiosa. A' imitação dos Franciscanos, apoderaram-se das fórmas vicentinas para tornarem mais concreta a sua doutrinação. Foi principalmente no Brasil, que empregaram com mais vigor este meio de conversão, distinguindo-se como auctores de Autos os P.es Manoel da Nobrega, José de Anchieta e Alvaro Lobo. Ás vezes misturavam as duas linguas, a portugueza e a indigena, visando a substituir indirectamente as cantigas profanas. Referindo-se a esta piedosa invenção do P.e Manoel da Nobrega, escrevia o fervoroso Anchieta: «Por este fim, e para impedir alguns abusos que se faziam em Autos nas egrejas, fez um anno com os principaes da terra que deixassem de representar um que tinham, e mandou-lhes fazer outro por um irmão, a que elle chamava *Pregação universal*, por que além de se representar em muitas partes da costa com muito fructo dos ouvintes que com esta occasião se confessavam e commungavam em particular em S. Vicente, á fama d'elle, por ser parte em lingua do Brasil se ajuntou quasi toda a Capitania véspera da Circumcisão, e

estando-se representando á noite no adro da egreja, sobreveiu uma grande tempestade, pondo-se uma nuvem muito negra e temerosa sobre o theatro, e começou a lançar umas gotas de agua muito grossas, mas logo cessou a chuva, perseverando sempre a nuvem até que acabou a obra com muito silencio, e todos se recolheram quietamente a suas casas e então descarregou com grandissima tormenta de vento e chuva, e a gente movida com muita devoção ganhou o jubileu, que era o principal intento da obra.»[1] O irmão a quem o P.e Nobrega encommendára o Auto da *Prégação Universal* era o proprio José de Anchieta; referindo-se a esta passagem, diz o P.e Simão de Vasconcellos: «Zelava com cuidado sobre as indecencias das egrejas; e para impedir as que se commettiam em alguns Autos que se representavam n'ellas, introduziu com parecer dos moradores de San Vicente em logar d'estes, um muito devoto, a que chamava *Prégação universal*, porque servia para todos, portuguezes e indios, e constava de uma e outra lingua; concorria a elle toda a Capitania, e representava-se na vespera do jubileu de dia de Jesu, que á volta do Auto ganhava grande numero de povo.— fazia-se ella uma tarde em logar descoberto do adro da egreja . . . uma nuvem carregada de agua —começava a gotejar grossas pingas e metia medo a todos; queria recolher-se o auditorio, porém aquelle religioso que tinha cuidado das

---

[1] *Informações e Fragmentos do P.e José de Anchieta, 1584-1586*, p. 63. Rio de Janeiro 1886.

Figuras, levantando a voz pediu a todos que socegassem, e deu a sua palavra que não choveria antes que a comedia se acabasse; e assi succedeu. Continuou a obra, *que durou tres horas* com quietação e socego, até perfeitamente se acabar.» Foi então que rompeu a tempestade, milagre, que o P.e Simão de Vasconcellos attribue a Anchieta que dirigia a representação: «a maravilha que n'elle entreviu na suspensão da tempestade, attribue-se commummente ao mesmo Joseph; *porque elle foi o que fez a comedia*, e assegurou o auditorio.» [1] Este dom que o missionario José de Anchieta possuia para se fazer ouvir pelos indigenas do Brasil, e a sua grande sympathia por esse elemento, apropriando-se das suas tradições poeticas para por meio d'ellas lhes incutir os dogmas christãos, não podem considerar-se um simples fervor de proselytismo; Anchieta era natural de Tenerife, uma das ilhas Canarias, e filho de uma indigena e de um fidalgo hespanhol; como se sabe, as Canarias foram povoadas por tribus africanas brancas, da região do Atlas (*Darana*, ou *Turana*) congeneres dos Guanchos da America. Pela naturalidade de Anchieta vê-se que esta sympathia pelo indigena do Brasil e suas tradições obdeciam a uma natural recorrencia ethnica; Anchieta procedeu como modernamente Cástren; tendo composto a *Arte da Grammatica da Lingua mais usada na costa do Brasil* (Coimbra, 1595), modificava

---

[1] *Chron.. da Companhia de Jesu no Estado do Brasil,* Liv. IV, n.º 134.

«as cantigas profanas que andavam em uso» reduzindo-as a «romances pios.»[1] Fazia o mesmo que os Missionarios hespanhoes, transformando os *Yaravi* do Perú em romances ou *Aravias* ao divino.

No seu livro *Patria selvagem — os Escravos vermelhos*, — Mello Moraes filho descreveu a representação do Auto hieratico *O Mysterio de Jesus*, escripto em castelhano por Anchieta, e depois traduzido em portuguez pelo P.e D. João da Cunha: «No genero o Auto de Anchieta é um modelo, um typo. Além de S. Lourenço, S. Sebastião, o Anjo Custodio, Nero, Decio e Valeriano, exhibem-se como interlocutores Savarana, Guaixara e Aimbiré, que representam de Diabos: Pijori e Cupié, anjos da aldeia, e o que mais? o Corvo, o Urubú, a Tataurana, o Gavião, o Cão Grande e sêres fabulosos.

«Tres Diabos querem destruir a aldeia com peccados; é a substancia de um acto; San Sebastião oppõe-se, resiste, esbraveja, e com elle S. Lourenço, e o Anjo da Guarda.

«Heroes ha no Auto, que celebrisaram-se na guerra dos Tamoyos, que são historicos. Aimbiré e Guaixara pertencem ás chronicas.» Transcreve alguns trechos do dialogo do *Mysterio de Jesus*:

---

[1] «Espalhavam-se á noite pelas casas dos seus parentes a cantar as *cantigas pias* de Joseph em *propria lingua* contrapostas ás que elles costumavam cantar mas vans e gentilicas.» P.e Simão de Vasconcellos, *op. cit.*

S. SEBASTIÃO: Tu tens olhos de coruja,
Bicho tosco, fedorento!
Vencido ficarás hoje,
Que antigamente perdeste
E arruinaste os homens.
SAVARANA: As almas é que eu quero
Inda que eu fique vencido.
GUAIXARA: Basta de fallas, selvagem!
SAVARANA: Ainda que eu aqui morra,
Ainda que aqui me matem,
Tu anda! e vae por espia,
Que este quero para mim.
GUAIXARA: Basta, não fallemos mais,
Vai logo, não estejas triste
Que agora te mando eu.
SAVARANA: Guardae bem os vossos olhos,
E basta, que eu já não vejo.
S. SEBASTIÃO: Mandae, que eu bem vos entendo,
E sahi fóra da aldeia,
Dormis, ou estaes doentes?
Hoje não ganhareis nada
De toda a gente da aldeia.

Saravana, o espirito das trévas evoca as aves agoureiras:

SAVARANA: Ó vêspa sanguinolenta,
Vem cá junto capeal-o!
Como o Corvo e Grão-Cão,
Trazei vossas espadas!
Capuré hoje anda lesto
P'ra comer a estes mortos.
TATAURANA: Eu sou grande piolho,
Que me heide hoje fartar;
São os ossos para o Côrvo,
As pennas para o Gavião.
CÔRVO: Aqui estou.
Minha mãe antiga trago...
Para satisfazer a estes,
Que comam primeiro que eu.

CÃO-GRANDE: Saúde, amigo Riscado,
Inda agora te preparas?
Está já este morto
Capaz de se comer...
GAVIÃO: Eil-os agora a brigar,
Ainda não estão mortos todos,
Venha um pouco de mel,
Eu venho junto comvosco,
Mas aqui está o Capitão.

Decio e Valeriano são afogados, os Diabos são vencidos por San Lourenço, e a aldea fica salva dos diabos.[1]

Quando se festejou na villa do Espirito Santo o recebimento de uma reliquia das Onze mil Virgens, escreveu o P.e José de Anchieta um pequeno *Auto de Santa Ursula*, que começa por um Dialogo entre um Anjo e Satanaz. Publicou-o Mello Moraes filho, que em nota diz: «*Santa Ursula* é um Auto inedito, escripto em portuguez pelo Padre Anchieta. É uma honra para as letras nacionaes... Este Dialogo ao passo que caracterisa a physionomia do seculo XVI, apresenta-nos o instituidor da nossa poesia nascente.» Transcrevemos os primeiros versos do Dialogo:

DIABO: Temos embargos, donzella,
A serdes d'este logar!
Não me queiraes enganar,
Que com a espada e rodella
Vos heide fazer voltar.
Se na batalha do mar
Me pagastes,
É que as Onze Mìl juntastes,

[1] *Op. cit.*, p. 57 a 67.

Que fizeste em Deus crêr.
Não hade agora assim ser;
Se estaes de mim triumphante
Hoje vos heide vencer.
  Não tenho contradicções
Em toda a Capitania,
Antes ella com porfia
Debaixo da minha mão
Se rendeu com alegria.

Depois do Dialogo com o Anjo, a Villa do Espirito Santo vem saudar Santa Ursula com o Motte:

Mais rica me vejo agora
Que nunca d'antes me vi,
Porque ter-vos mereci
Virgem Santa por Senhora.

A Glosa a este Motte era provavelmente cantada; e acabada ella, vêm os dois padroeiros da Villa, San Vidal e San Mauricio receber Santa Ursula e prestar-lhe as honras da terra, e *levando-a para o altar, lhe cantam*:

Entrae ad altare Dei
Virgem Martyr mui formosa,
Pois que sois tão digna esposa
De Jesus, que é summo rei.

N'aquelle logar estreito
Caberás bem com Jesus,
Pois elle com essa Cruz
Vos coube dentro do peito. Etc. [1]

---

[1] *Obr. cit.*, p. 155 a 169.

Este thema hieratico era aproveitado pelos Jesuitas; no livro do P.e Fernão Cardim intitulado *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuitica pela Bahia, desde 1583 até 1590*, vem apontado um *Auto do Mysterio das Onze Mil Virgens*, [1] que se representára em uma procissão, na qual era levado um navio com as Virgens dentro, e depois de festejado o martyrio eram arrebatadas entre Anjos para o céo. Os recursos para estes effeitos dramaticos eram bem conhecidos por quem os sabia habilmente explorar nos perstigios milagreiros. N'esta mesma Narrativa falla da representação na Bahia em 1583 de um *Dialogo pastoril*, escripto em castelhano, portuguez e dialecto indigena; e descreve tambem a representação do *Dialogo da Ave Maria*, escripto pelo Padre Alvaro Lobo, tomando por thema cada palavra da saudação angelica. O Padre Alvaro Lobo nasceu em 1551 em Villa Real, e professou na Companhia de Jesus em 1566. Na missão do Brasil seguiu o exemplo de Anchieta ensaiando a forma dramatica do Auto; o seu caracter de versista bem revela que foi professor nas escholas jesuiticas, tendo regido nos Collegios de Braga, Lisboa, Porto, e n'este ultimo como reitor. Morreu em Coimbra em 23 de abril de 1608.

Cita mais o P.e Fernão Cardim um outro *Auto do Martyrio de San Sebastião* representado na mesma época no Rio de Janeiro: «Desembarcando viemos em procissão até á

---

[1] *Narrat.*, p. 30.

Misericordia, que está junto da praia . . . Estava um theatro á portada da Misericordia com uma tolda de uma vella, e a santa reliquia se poz sobre um rico altar emquanto se representou um devoto *Dialogo do Martyrio* do Santo, com córos e varias figuras muito ricamente vestidas; e foi asseteado um moço atado a um páo. Causou este espectaculo muitas lagrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar muito ao vivo o martyrio do santo, nem faltou mulher que viesse á festa, por onde, acabado o *Dialogo*, por a nossa egreja ser pequena, lhes préguei no mesmo theatro . . .» Em outras descripções referem-se os padres jesuitas ás *Lapinhas* ou Colloquios do Presepio, que costumavam representar na festa da Natividade.

O effeito dos Autos sobre os espiritos crédulos fazia com que os Jesuitas recorressem ao espectaculo com frequencia; em 1575 representaram em Pernambuco o *Auto do rico Avarento e Lazaro pobre;* conta-se que fora tal a commoção causada pelo Auto, que muitos homens abastados se despojaram dos seus bens. Á parte o intuito ascetico, sobre a sua fórma litteraria escreve o erudito Wolf: « Vê-se que estas peças tinham ainda o caracter dos Autos e Entremezes que achamos em Gil Vicente e nos seus successores.» [1] Se realmente os Jesuitas foram os iniciadores da Litteratura brazileira, por uma acção reflexa de Gil Vicente é que teve inicio essa expressão da futura nacionalidade.

[1] *Le Brésil litteraire*, p. 7.

2. P.e FRANCISCO VAZ, DE GUIMARÃES

Na India os Jesuitas não transigiram com as tradições e costumes das raças indigenas, porque encontraram um systema religioso completo contra o qual só podiam oppôr a intolerancia e a violencia temporal. Influindo nos governadores, elles conseguiram que fossem mandados destruir os templos brahmanicos, e entregues as suas riquezas aos Padres missionarios. Embaraçaram a creação de uma nova sociedade, que no futuro, como aconteceu com o Brasil, constituiria o prolongamento da patria portugueza; assim a colonia, que tinha proporções para ser um vastissimo imperio autonomo, nunca passou de uma possessão explorada, que se desmembrava gradualmente aos mais leves ataques dos Hollandezes e dos Inglezes. Ainda hoje a extensão d'estes dominios mede-se não já pelo poder effectivo, mas pela sympathia e persistencia da tradição portugueza.

Em 1541, depois da destruição dos templos da ilha de Goa, passaram os seus bens e riquezas a applicarem-se á sustentação do clero catholico. O jesuita Francisco Rodrigues obteve em 1566 um decreto do vice-rei prohibindo a construcção de novos templos, bem como os reparos nos que ainda existiam em Salsete. O capitão de Rachol Diogo Rodrigues foi perdoado de uma sentença condemnatoria por premio de ter destruido o pagode principal de Lontolim, e foi agraciado por D. Sebastião por ter destruido mais de du-

zentos e oitenta templos indianos. Em uma lei da regencia de D. Catherina, de 25 de Março de 1559, prohibem-se que se construam templos brahmanicos em Goa, mas se queimem os que existirem «e que se não façam, nem consintam fazer nenhumas festas gentilicas publicas, nas casas, nem fóra d'ellas, ... nem se festeje a *festa da arequeira*, que costumam fazer, nem *lavatorios* de gentios ...» Pelo concilio provincial de Goa, publicado por pregão de 8 de janeiro de 1588 era prohibido fazer ou pintar imagens de Christo ou da Virgem, nem fabricar qualquer alfaia que pertencesse ao culto catholico. Foi n'esta intolerancia e entre uma sociedade opprimida, que os Jesuitas deram largas aos seus costumes. Escreve Pyrard, na *Viagem contendo a noticia da sua navegação ás Indias orientaes*, fallando dos costumes do Collegio dos Jesuitas:

«Fazem alli muitas vezes brinquedos, *representam Comedias com guerras e batalhas, tanto a pé como a cavallo*, e tudo com muito boa ordem e com vestuario appropriado.»

Cantavam pelas ruas com intuito de cathechese, como diz o mesmo viajante: «e quando sáem das aulas todos os de um mesmo bairro, caminham juntos, e *vão cantando pela rua em alta voz* rezas e orações com seu credo; mas só vão assim cantando os meninos de quinze annos; porque os de quinze annos para cima não seguem este estylo. *O fim d'este canto é attrahir os infieis á fé.*»

«Todos os domingos e dias santos depois do meio-dia os mestres e outros padres jesuitas para isso ordenados, vão em fórma de

procissão pela cidade, com cruzes e bandeiras, *cantando com todos os seus estudantes*, que marcham formados segundo as suas classes, e então *cantam todos*, *grandes e pequenos* e seguidos de grande numero de habitantes e todos vão á egreja do Bom Jesus, onde um padre jesuita os catechisa e toda a egreja está cheia de bancos para este effeito.»

Os Jesuitas procuravam desviar o povo dos seus cantos tradicionaes, fazendo-o decorar cantigas prosaicas e sem ideal. Nas *Cartas do Japão* (fl. 128 *v.*) descobrem o emprego d'este seu modo de propaganda no Oriente: «E *estas Cantigas se ordenam para que se esquecessem das suas*, que continuamente cantam. He de maneira que já n'este logar não se ouvem outras cantigas, se não as que a Igreja lhes ensina.»

Nos costumes da sociedade portugueza de Gôa, repetiam-se as cantigas nas festas religiosas; eis como o viajante Pyrard descreve as *consoadas* do Natal: «Jejuam vespera de Natal, e jantam ao meio dia; mas antes de irem á missa da meia noite, pela volta das onze horas fazem uma collação que equivale a uma cêa, salvo não comerem carne nem peixe... *No dia de Natal em todas as igrejas se representam os Mysterios da Natividade* com grande copia de personagens, e animaes que fallam, como cá os bonifrates, e ha grandes rochedos, e por baixo d'elles homens que fazem mecher e fallar estas figuras como querem e todos vêem estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas ha similhantes divertimentos... e dura este tempo da feira até passado dia de Reis. De noite

vão pôr grandes letreiros com estas palavras *Anno bom* acompanhados de musica e instrumentos.»

Antonio Prestes allude a este costume no *Auto da Ave-Maria:*

> E mais
> fazer-lhe outros tres portaes;
> n'um pintar-lhe o *Anno bom.*
>
> (*Autos*, p. 32.)

Fallando das outras festas religiosas refere Pyrard: «Não passa festividade alguma em que não façam algum brinco a que assiste o povo, que alli accode aos ranchos, e a todas as solemnidades da festa se accrescentam feiras, banquetes e musicas em toda a sorte de instrumentos, entremeiando assim os prazeres com as devoções.» A grande popularidade que teve em Gôa o *Auto da Paixão* do P.e Francisco Vaz, explica-se pelo seu emprego nas festas da Paschoa. Este Auto tem ainda a expansão lyrica do seculo XVI, e foi cinco vezes reimpresso no seculo XVII apesar das prohibições do Index Expurgatorio. Por estes dotes poeticos do sincero presbytero secular de Guimarães, é que a *Daclaração da muito dolorosa Morte e Paixão* mereceu ser traduzida na lingua concani. [1] Ácerca da existencia d'esta versão escrevia Innocencio: «O que porém resta ainda a advertir, é que a tal ver-

[1] Assim o confessa Cunha Rivara na reimpressão da *Grammatica da lingua Concani,* do jesuita Thomaz Estevam, p. CCVIII.

são ou *Declaração* como n'ella se intitula, não foi feita simplesmente sobre o escripto do P.e Francisco Vaz, tal como este se imprimiu em portuguez; mas sim se reuniu á d'este a traducção de obras de diversos postoque de analogo assumpto. Assim dos extractos citados da *Taboa dos Capitulos* reproduzida pelo sr. Rivara, vê-se evidentemente que a versão concani começa na Conceição da Santissima Virgem e prosegue com o nascimento e infancia de Christo, até chegar ao capitulo XIII, que se intitula: «*De como N. S. Jesu Christo seis dias antes da sua morte veiu para morrer pelos peccadores na cidade de Jerusalem, e o mais que aconteceu.*» Aqui é que começa o original portuguez impresso, e n'este não ha cousa que corresponda ao que antecede na versão.

«Ainda mais, o original fenece com a deposição de Christo no sepulchro e o pranto de sua santissima mãe, corresponde ao capitulo XXIV da traducção. Esta á sua parte continúa com mais doze capitulos, tambem novos, comprehendendo a resurreição, e o mais que antecede á morte e gloriosa assumpção da Virgem.» [1] A edição mais antiga que se conhece d'este *Auto da Paixão* é de 1559, possuida pelo luzitanophilo sr. John Adamson, com o subtitulo: «Obra novamente feita da muito dolorosa Morte e Paixão de N. Senhor Jesu Christo, conforme a escreveram os quatro Santos Evangelistas. Feita por um devoto

---

[1] *Dicc. bibl.*, t. III, p. 96.

Padre chamado Francisco Vaz, de Guimarães.» No Index expurgatorio de 1624 vem citadas a edição de Evora por Francisco Simões sem data, a de Braga por Fructuoso de Basto de 1613, e a de Lisboa por Antonio Alvares de 1617, já amputada pela censura; ha outra edição de 1633 por Vicente Alvares e de 1659, de Lisboa por Domingos Carneiro;[1] reimpresso em 1758 e 1759, o *Auto da Paixão* ainda faz parte da litteratura popular.

No Auto do P.e Francisco Vaz emprega-se o verso de redondilha, em estrophes de quintilhas, tendo no prologo versos em endechas, como usara Gil Vicente; começa:

> Depois de creados os Céos e a terra
> o povo devoto e mui reverendo,
> segundo meu fraco saber que entendo
> com tudo andamos em mui grande guerra.
> Da qual a victoria em vale e em serra
> e não se descobre até descender
> o Filho de Deus por nós padecer
> segundo na Sacra Escritura se encerra.

Estes versos recitados cáem na melopêa popular; n'elles faz-se a exposição das figu-

---

[1] In-4.º de 20 fol. não numeradas, e com numerosas gravuras intercaladas no texto a duas columnas. (*No fim*): «Visto estar conforme com o original póde correr este *Auto da Payxão*. Lisboa, 8 de Agosto de 1659. Pacheco. Fr. Pedro de Magalhães. Rocha. Castilho.

«Taixão este Auto em hũ vintem em papel. Lisboa, 19 de agosto de 1659.» (*Bibl. nac.*)

ras que hão de entrar no Auto. É cheia de sentimento a referencia ao beijo de Judas:

> Oh beijo malvado de tanto amargor,
> contemplem criados que são desleaes,
> que com este crime, nem menos, nem mais
> seram reputados no mesmo error.
> Alli será preso com grande arruido
> aquelle cordeiro manso innocente,
> atado d'aquella sacrilega gente
> com empuxões e pancadas ferido.

No encontro de Nossa Senhora com o filho, idealisa assim o velho Auto:

> Ay dolor!
> Oh vós outros que passaes
> por esta via mesquinha,
> rogo-vos que me digaes
> se vistes penas mortaes
> tamanhas como esta minha?
> Vistes por aqui passar
> o meu Filho tam fermoso?
> aquelle que não tem par
> em graças, feição e ár,
> sobre as virtudes lustroso?
> Vistes lá o meu amado,
> filhas de Jerusalem,
> o meu Filho tam prezado,
> mais humilde e bem criado
> do que nunca viu ninguem?

Vazios de crença, aonde os Jesuitas suspeitavam que existia algum calor d'esse sentimento apoderavam-se logo d'elle para se fazerem acreditar. Isto os levou a deturparem o fervoroso *Auto da Paixão*, traduzindo-o na lingua concani para exaltarem a imaginação dos cathecumenos indianos.

Não era só o Auto hieratico que se representava na India portugueza; Camões para corresponder ás necessidades das festas de Gôa compoz o Auto de *Filodemo*, no gosto vicentino, e n'elle faz referencia ao Auto de *Braz Quadrado*, que estava então muito em voga, apesar de ser condemnado na Europa no Indice hespanhol de 1559. A persistencia d'estes costumes theatraes affirma-se pelo Edital da Inquisição de Gôa, de 14 de abril de 1736, prohibindo: «que nas procissões e *encamisadas* e outras quaesquer festas, que se fizerem de dia ou de noite, em honra de Deus e de seus santos, não vá pessoa alguma christã vestida em traje gentilico nem sejam admittidas pessoas gentias nas ditas funcções a dansarem... e sómente poderão as pessoas christãs usar de traje gentilico em *alguma representação verdadeira*, como a Dansa que se costuma fazer em o dia da conversão de Sam Paulo, ou outro semelhante.»

3. AFFONSO ANRIQUES

Os cavalleiros portuguezes em Africa cultivavam a poesia lyrica, como vimos pelo Cancioneiro de Resende, no meio dos combates e do isolamento dos presidios; mas o que estavamos longe de suppôr, é que os divertimentos dramaticos continuassem ahi nos fins do seculo XVI as fórmas do Auto vicentino. No *Cancioneiro* manuscripto *de D. Maria Anriques*, que seu pae colligira em Marrocos, vêm transcriptos sete Autos hieraticos, inedi-

tos e inteiramente desconhecidos, segundo o gosto e as normas da Eschola de Gil Vicente. [1]

O professor de rhetorica Antonio Lourenço Caminha publicou alguns excerptos d'este Cancioneiro, mas não alludiu aos Autos, que occupam o final do volume. São:

O *Passo da Resurreição* (de folhas 135 a 147); foi representado em Marrocos em 1583, como no titulo se declara.

A *Conversão de Santo Agostinho;* occupa as folhas 147 a 154.

A *Representação ao Nascimento* (de folhas 155 a 157) traz uma nota manuscripta de Antonio Lourenço Caminha, em que indica achar-se tambem transcripta no Manuscripto camoneano das Outavas sobre Malaca. No tomo segundo dos Ineditos publicou a « *Representação ao Nascimento de Christo Senhor*

---

[1] A primeira noticia que tivemos d'este Cancioneiro deu-a Antonio Lourenço Caminha no livro que imprimiu em 1792 com o titulo de *Obras ineditas de Aires Telles de Menezes*: «hum sabio anonymo coevo do senhor rey D. Sebastião, e embaixador n'aquelles tempos, cujo nome trabalhámos por descobrir, pois nada mais declara o frontespicio senão o seguinte: *Este Livro he de Dona Maria Henriques, que compoz seu pay em Marrocos,* cuja pósse devemos á grande liberalidade do ill.^mo^ e ex.^mo^ sr. Marquez de Alegrete . . . o qual —nos confiou a sua Bibliotheca e Cartorio (preciosos thezoiros d'esta edade) em os quaes admirei infinitas preciosidades, todas juntas pela sabia e judiciosa escolha de seus antepassados.» (p. VIII.) Em 1897 o Dr. José de Arriaga deu-nos a noticia de que na Livraria e archivo do Conde de Tarouca existia este *Cancioneiro de D. Maria Anriques.* Fomos logo examinal-o, obtendo do digno possuidor a generosa faculdade de poder estudar o valioso codice.

nosso: Pastores Florindo, e Placencio, os quaes cantam alternadamente Cantigas, Oitavas e Chançonetas.» Começa a representação por um prologo ou lôa em vinte quintilhas:

Da obra do Nascimento
Querer homem fundar obra
Com pobre humano talento,
He dar as velas ao vento
No mar que tudo soçobra.

Termina com esta quintilha dirigida aos espectadores:

Por vos não tirar o gosto
Não vos quero prevenir
Mais de tudo o que hade vir,
Esconder-vos quero o rosto
Pera a obra descobrir.

Seguem-se dez Outavas em castelhano com a rubrica: «*Cantam os dois Pastores, e tangem alternadamente.*» Declamadas as Outavas por Florindo e Placencio «*Chegam-se ao Prezepio,* e sem cantar-se, *Offerece Placencio:*

estas cucharas mas que a Polidoro
gané a derribar mejor un toro.

Diz a Nossa Senhora uma outava, offerecendo-lhe tambem um «buen pelego de cabrito — en que pongais el sacro gargonito.» Pela sua parte offerece Florindo, além do seu amor:

De mas d'este un cordero mui hermoso
Que luchando gané con Nemoroso.

Seguem-se depois umas quadras em redondilha menor, que se intitulam *Chansonetas:*

> Ganado clemente
> Dexa y el exido,
> Vé à ver nacido
> Dios omnipotente...

Acabadas as *Chansonetas*, vem umas sextilhas em portuguez, glosando o Motte:

> Quem é, d'onde, e a que vem
> Este que nasce em Belem?

Termina o Auto com umas *Oitavas ao Invitatorio cantadas á viola*, de uma laboriosa metrificação e pouco sentimento poetico, apesar de escriptas em portuguez.

Depois d'este pequeno Auto da natividade, vem mais quatro:

Passo do Glorioso San Francisco (fl. 157);
A Conceição de Nossa Senhora (fl. 167);
Passo do Rey David (fl. 173);
Passo de Christo com a Samaritana (fl. 185 a 192) com que termina o Cancioneiro.

O poeta que reuniu em Marrocos as suas composições, seguia o gosto da *medida velha*, e metrificava com difficuldade nos endecasyllabos da eschola italiana; pelo codice vê-se que se dera a este trabalho ou o terminára em 1587, tendo cincoenta annos de edade, o que leva a fixar o seu nascimento em 1537. Mas, quem era este cavalleiro poeta, que militava em Africa, pae de D. Maria An-

riques? o editor Caminha procurou debalde descobrir o seu nome. Em um manuscripto genealogico da Collecção pombalina, encontrámos a seguinte noticia que condiz com as circumstancias do auctor do Cancioneiro:

«D. Affonso Anriques, filho de D. João Henriques, viveu na ilha da Madeira e foi herdeiro do morgado que n'elle intitulou sua tia D. Isabel de Abreu, irmã de sua mãe D. Joanna de Abreu. Morreu em 29 de Janeiro de 1586. *Serviu em Africa, onde foi valoroso soldado.* D'elle falla Manoel Thomaz na *Insulana*, liv. 7, est. 94. Casou a primeira vez com D. Anna de Andrade, de quem houve além de outros filhos: — *D. Maria Anriques*, mulher de Gaspar Corrêa Betancourt, etc.» [1] Era este cavalleiro africano irmão do jesuita P.e Leão Henriques, que fôra collegial de Santa Barbara em Paris, e que depois de entrar na Companhia foi director espiritual do Cardeal D. Henrique. Nas composições lyricas e nos Autos que compõem este Cancioneiro ha um exagerado fervor religioso, que condiz com a sobreexcitação provocada na sociedade portugueza pela preponderancia do jesuitismo. É natural que esses sete Autos, que ahi ficam apontados, e que deverão ser restituidos pela publicidade á litteratura, devam a sua origem á mesma influencia proselytica que se serviu da forma dos Autos vicentinos no Brazil e na India.

---

[1] Nobiliario das Familias que passaram a viver á ilha da Madeira, por Henrique Henriques de Noronha, t. II, fl. 8. (Ms. 271, da *Coll. Pomb.*).

§ V. Persistencia da Eschola de Gil Vicente no seculo XVII

Se no seculo XVI o theatro nacional luctou pela liberdade de consciencia, pela secularisação da sociedade e pela auctoridade da rasão, como vêmos em Gil Vicente e em Antonio Prestes, no seculo XVII não foi menos nobre a sua missão, fazendo com que, achando-se a nacionalidade extincta, não desapparecesse completamente a lingua portugueza. Emquanto os poetas e escriptores preferiam para as suas obras o castelhano, os Autos tinham de ser escriptos em portuguez para captarem a sympathia popular. Manoel de Galhegos, no *Templo da Memoria*, poema epithalamico nas bodas do Duque de Bragança, em 1635, observou este facto caracteristico: «A lingua portugueza, como não é hoje a que domina, esqueceram-se d'ella os engenhos, que com seus escriptos a podiam enriquecer e auctorisar; e quem agora se atreve a saír ao mundo com um livro de versos em portuguez arrisca-se a parecer humilde, pois escreve n'uma lingua cujas phrases e cujas vozes se usam nas praças; o que não deixa de ser embaraço para a altiveza; que as palavras de que menos usamos sôam bem e agradam em razão da novidade, e por isso os rhetoricos lhe chamam peregrinas.» Foi para exprimir a ingenuidade dos humildes e a vida das praças que Gil Vicente empregou a lingua portugueza nos seus Autos; e assim tambem o comprehenderam quantos o imitaram.

Além da situação em que se achava a lin-

gua portugueza, tambem o prestigio das comedias hespanholas absorvia os principaes talentos dramaticos, que contribuiram para a assombrosa producção das *Comedias famosas* do seculo XVII. Mas o sentimento nacional muitas vezes suscitou n'aquelles poetas que escreviam na lingua e nas formas castelhanas, a regressão a esta forma portugueza do Auto vicentino. Assim o theatro nacional teve, através dos Indices Expurgatorios, e das censuras regias, uma sublime missão revolucionaria, porque fez por ella viver a nacionalidade, que de certo não revindicaria a sua independencia se fosse uma lingua morta entre o povo.

A) Os Pateos das Fangas da Farinha e das Arcas

A vida do theatro portuguez no seculo XVII concentrou-se no *Pateo das Fangas da Farinha*, e no *Pateo das Arcas*, que o supplantou e subsistiu até ao terremoto que subverteu Lisboa. Embora não appareça noticia historica do *Pateo das Fangas da Farinha* para cá de 1588, sabe-se que elle ainda existia em 1627, e por 1633 conservava a sua forma, quando o proprietario d'esse terreno o cedeu aos Missionarios Irlandezes ou Dominicos Hibernios, para n'elle fundarem o pequeno Mosteiro, que na linguagem popular foi maliciosamente denominado o *Moscorinho*. [1] É crivel que este

[1] Corrupção de *Mosteirinho*, assim chamado pelas suas exiguas dimensões; mas confundindo-se com *Mosqueirinho*, como logar em que se ajuntam muitas moscas parasitas e infecciosas.

Pateo não fosse por alguns annos explorado, ou mesmo que a casa de Barbacena, proprietaria do terreno, por escrupulos religiosos não consentisse n'isso. Obtido o *Pateo das Fangas* pelos Dominicos Hibernios, começaram logo a transformal-o no seu *Moscorinho*, como se relata em uma pequena memoria historica sobre a Congregação do Oratorio:

«Havia nas Fangas da Farinha, que era no sitio da Boa Hora, ao Chiado, um *Pateo* chamado *das Comedias*, porque ahi em tempos antigos se tinha armado um theatro; tudo ahi era muito velho, tanto o theatro como varias barracas, tão damnificadas que ameaçavam ruina.

«Este Pateo com todas as suas pertenças tinha sido dos Missionarios Irlandezes, chamados os Hibernios, para ahi se accommodarem interinamente em quanto se acabava o seu Collegio, que se estava construindo na Côrte Real (Corpo Santo). Estes Hibernios tinham convertido o theatro velho em egreja, muito pequenina; o tablado era o altar-mór; e da platêa e pateo tinham feito o corpo da egreja e cubiculos mui pequeninos para habitarem e as mais officinas tudo em miniatura.» [1]

O terreno do *Pateo das Fangas da Farinha* pertencia ao visconde de Barbacena Jorge Furtado de Castro do Rio; e logo que os Dominicos Hibernios passaram para o seu

---

[1] P.e Vicente Ferreira, *Recapitulação historica biographica do V. P.e Bartholomeu do Quental*, p. 14. Lisboa, 1867.

novo Collegio no largo do Corpo Santo, foi elle occupado pelo P.e Bartholomeu do Quental com a sua Congregação do Oratorio; depois que estes Congregados passaram para o seu definitivo convento do Espirito Santo da Pedreira, foi ainda esse local occupado pelos frades Grilos ou Eremitas descalsos de Santo Agostinho. [1]

---

[1] Lê-se na citada Memoria do P.e Vicente: «Como a Casa do Collegio dos Dominicos Hibernios se achasse adiantada, pediu o N. V. P. (Bartholomeu do Quental) aos donos do dito Pateo, a faculdade de fazer ahi a sua fundação, emquanto se lhe não offerecesse local mais apto; annuindo a isso os donos do terreno, e sahindo para o seu novo Collegio os ditos Hibernios em 15 de julho de 1668, logo no dia seguinte, 16 do dito mez e anno, dedicado á festa de N. S.a do Carmo, deu a sua entrada n'esta casa...» (p. 14.) E da occupação subsequente pelos frades Grilos diz: «Vimos um extracto ou citação de escriptura celebrada pelos religiosos Eremitas descalços de S. Agostinho (vulgo Grilos) com o Visconde de Barbacena, Jorge Furtado de Castro do Rio, em 9 de Maio de 1678, em que se diz o seguinte: = Que sendo transferidos para a egreja do Espirito Santo da Pedreira, aonde estão os P.es da Congregação de San Filippe Neri, da egreja do dito Mosteiro, aonde assistiram, e em que elles religiosos Agostinhos descalsos ora assistem, e em que antes de todos habitaram os religiosos da ordem de Sam Domingos com o vocabulo de *Moscorinho das Fangas da Farinha*, que ora fundam de novo na praça da Corte Real, e elles Religiosos descalços de Santo Agostinho de consentimento delle Visconde, por lhe assim deprecarem, entraram no dito Mosteiro.» — Citado na *Relação historica e juridica* das Controversias entre o Prior e Beneficiados de S. Nicoláo e a Congregação, pelo Advogado do dito Prior.

Impresso em 1734. (O advogado era o Dr. Francisco Figueiras de Góes.)

Assim absorvido para um destino religioso o *Pateo das Fangas*, ficou exclusivamente em campo durante todo o seculo XVII o *Pateo das Arcas*, com uma agitadissima existencia.

Em 9 de Maio de 1591 o Hospital de Todos os Santos contractou com Fernão Dias Latorre a construcção de dous Pateos, *os quaes seriam cobertos;* em 6 de julho já se encontram escripturadas as receitas do Hospital pelo rendimento das Comedias:

1591

6 de julho, cobrado de Fernão Dias Latorre, da caixinha das Comedias	$700
15 de julho...........................	$240
26 de setembro.......................	1$260
21 de outubro, de quatro Comedias	2$400
4 de outubro, cobrado de Manoel Rodrigues.....	2$025
Dito dia, de Latorre..............	3$280
22 de outubro, de Latorre.........	3$800
27 de novembro, de Manoel Rodrigues	5$720
2 de dezembro, de Latorre.......	3$600
De 13 Comedias, que se fizeram até domingo 10 de dezembro, em que entraram quatro dias santos..........................	6$900
9 de novembro...................	1$100
17 de dezembro, de Manoel Rodrigues	4$280

De 6 Comedias, tres dos portuguezes, e 3 dos castelhanos, até 20 de dezembro	3$400
20 de dezembro, de Latorre.......	1$400
24 de dezembro, de Latorre.......	3$080
29 de dezembro, de 8 Comedias, que pagaram os Autores portuguezes e castelhanos, sendo sete dias santos e um de semana....	4$700

1593

2 de janeiro, de Manoel Rodrigues	3$730
21 de janeiro, de Latorre.........	6$760
25 de janeiro	3$000
4 de fevereiro, de Manuel Rodrigues, de cinco Comedias	4$465
D'este dia, de tres Comedias	1$700
14 de fevereiro, de Salcedo, de nove Comedias particulares, e jurou que não fizeram mais......	$900
15 de fevereiro, de Latorre........	3$230
9 de março, de Manuel Rodrigues	$680
30 de abril, de Latorre............	4$440
4 de maio, de Manoel Rodrigues	3$720
3 de junho, de Latorre...........	2$800
	84$030

Sobre estas contas escreve o Dr. Ribeiro Guimarães: «Ora o Hospital cobrou 84$030 reis; portanto o rendimento total dos Pateos foi de 210$075 reis, n'um anno, cobrando os autores 126$045 reis.—N'estas contas não se

faz menção, é certo, do *Pateo da Bitesga;* no emtanto o da rua das Arcas não podia funccionar ainda em 6 de julho, por que com quanto o contracto para a construcção dos dous Pateos, celebrado pelo Hospital com Latorre tenha a data de 9 de Maio de 1591, só em 31 de Maio de 1593 Latorre fez a escriptura da compra do chão para o *Pateo da rua das Arcas.*» [1]

1592-1593 (fl. 186.)

Ao derradeiro de agosto de 1592 recebeu da caixa de Fernão Dias de Latorre	4$520
2 de septembro, de Manoel Rodrigues	3$000
29 de agosto, de duas Comedias ..	$740
3 de septembro, de uma Comedia	$480
De tres Comedias de tres dias.....	1$670
Mais de uma Comedia............	$480
De duas meias Comedias..........	$700

---

[1] *(Jornal do Comm.*, n.º 6264, ann. 21, 1874.)
«Por escriptura de 31 de Maio de 1593 Latorre comprou ao commendador D. Diniz d'Alencastre umas casas e quintal, que possuia na praça da Palha e rua das Arcas, com o onus de um fôro de 35$000 rs. para o vendedor, e 153 rs. e um frangão, ou 50 reis para o Hospital, senhorio directo e com laudemio de quarentena.» — «D'aqui em diante ha uma grande lacuna nos livros do Hospital com relação ao *Pateo da rua das Arcas,* nem se encontra receita nem despeza registradas até 1601, em que vamos encontrar lançado no respectivo livro o rendimento d'este anno.» (*Jornal do Comm., ib. id. 5.*)

De Latorre.	4$410
De Manoel Rodrigues	3$720
De cinco Comedias	2$600
Em que entram os dias santos, até hontem dia da trasladação de San Vicente, que foram 16 de septembro.	
26 de septembro, de Manoel Rodrigues	4$980
Dito dia, de Latorre	4$800
21 de outubro, de septe Comedias	3$200
27 de outubro, de Latorre	6$000
16 de novembro, de Manoel Rodrigues	7$200
D'este dia, de Latorre	6$640
D'este dia, de duas Comedias de Morales	1$100
5 de dezembro, de Manoel Rodrigues	5$730
Dito dia, de Latorre	6$400
De tres Comedias, de tres dias santos	1$800
De Latorre, que tinha arrecadado dos Comediantes	6$760
27 de dezembro, de Latorre	4$800
D'este dia, de Manoel Rodrigues	5$090
Mais de cinco Comedias	3$000

Escreve Ribeiro Guimarães: « Este rendimento foi extraordinario, por que o Hospital o cobrou desde agosto de 1592 até dezembro do mesmo anno, isto é, em pouco mais de cinco mezes . . . Foi a parte dos authores de 139$710, e o total de 232$850 reis.» E com referencia a Morales, infere, que seria o famoso comediante Alonso de Morales, *princi-*

pe dos representantes, o *divino*, como lhe chamava André de Claramonte, na *Litania moral.*

1594-1595

11 de julho, de Manoel Rodrigues, da caixa das Comedias da Bitesga	23$200
11 de novembro, do dito..........	11$500
11 de dezembro	15$200
14 do dito........................	13$100
24 do dito........................	9$500
3 de janeiro de 1595............	10$400
26 do dito........................	12$530
16 de fevereiro..................	12$900

Foi a parte dos Autores 162$425, e o total reis 270$825. Escreve Ribeiro Guimarães: «Dos livros do Hospital desapparece o *Pateo da Bitesga*. Quando se acha designado o *Pateo das Comedias*, o *Pateo de Lisboa*, entende-se sempre o *Pateo da rua das Arcas*.»

1593-1594

Do farcista Gabriel de Latorre de quatro farças que fez na festa do Natal	2$500
Do comediante Jacome, por conta das farças da mesma festa.....	1$200

Um decreto real de 26 de Abril de 1603 não permittiu que em todo o reino houvesse mais do que oito Companhias de representa-

ção de Comedias, sendo seus directores Gaspar de Ponas, Nicoláo de los Rios, Balthazar Pinedo, Melchior de Leon, Antonio Granados, Diogo Lopes de Alcaraz, Antonio de Villegas e João de Morales.

O Hospital de Todos os Santos tambem representou contra a Provisão de 2 de Maio de 1598 (*Pellicier*, Trat. hist. p. 144) para continuar a representação das Comedias, e assim o conseguiu em 1600.

Filippe III, por carta de 9 de Abril de 1603 fez mercê de permittir ao Hospital de Todos os Santos, que passada a quaresma se representassem Comedias em Lisboa, sendo os textos examinados por desembargadores do paço — «e que os homens que n'ellas entrassem representassem a sua propria figura, e as mulheres do mesmo modo.»

O rendimento cobrado n'este anno desde julho de 1601 até 8 de janeiro de 1602 foi de 138$960.

No anno de 1602-1603, de 28 de janeiro até 31 de março, está lançado o rendimento de 52$400.

1603 a 1604 foi de 462$860, (desde 26 de outubro de 1604 a 20 de março de 1605). Devia ser a receita total 1:157$150 rs.

De 1605 a 1606 (desde 10 de septembro até 24 de maio,) foi o rendimento de reis 436$740 (seria o total 1:093$350.)

«A verba relativa ao dia 24 de maio foi de 24$700, e diz que *foi a ultima em que representou Villegas*. Ora o rendimento de reis 24$700 só para o Hospital n'uma unica representação, era cousa extraordinaria, porque suppõe que o total foi de 61$750.» Era

Antonio de Villegas dos mais afamados Comediantes de Hespanha; n'este livro do Hospital falla-se dos *Comediantes sevilhanos*, da Companhia de Villegas.

No anno de 1606 a 1607 cobrou o Hospital 473$350 reis (desde 15 de junho de 1606 a 2 de maio de 1607.)

Morreu Fernão Dias Latorre n'este anno, porque apparece sua mulher D. Catherina Carvajal, fazendo um contracto com o Hospital por provisão de 15 de septembro de 1608, dando duas partes do rendimento, cobrando ella tres, contracto aprovado por alvará de 24 de abril de 1613.

No anno de 1607-1608, cobrou o Hospital 571$102 (desde 24 de julho até 16 de maio) sendo o total do rendimento 1.442$755.

Na conta de 1610-1611 foi o rendimento de 364$340 reis havendo uma verba de *Volatins*.

Philippe III ratificou o privilegio do Hospital por alvará de 10 de Novembro de 1612, sem praso limitado.

Parece que a Camara municipal de Lisboa, poz embargos a este privilegio; porque por aviso de 29 de agosto de 1613, (*Arch. da Cam.*, Liv. 1.º del Rei Philippe II, p. 166) se lê:

«Sua Mag. manda que a mercê que tem feito á Misericordia d'esta cidade sobre o *Pateo em que se representam as Comedias* passe adiante, e que o alvará de 24 de abril em que se trata d'ella se cumpra sem embargo dos embargos com que a Camara tem vindo . . .»

«Não eram regulares as representações no

Pateo das Arcas; isto é, o costume era começarem pela Paschoa e acabarem no entrudo seguinte . . .»

«No anno de 1619-1620 principiaram as representações a 10 de julho de 1619 e prolongaram-se com a interrupção da quaresma e outras, até 3 de julho de 1620.

«A receita cobrada, conforme o respectivo livro foi de...................... 448$614 relativo ás duas partes que o Hospital então cobrava, vindo a ser a receita total 865$245.

Em 3 de julho de 1620, paga a dona do *Pateo das Arcas* arrecadados por um aguazil 10$800.

De agosto de 1627 a 8 de março de 1628, 723$430.

Representava então a Riquelme comedias de Jacintho Cordeiro.

Sobre o conflicto de interesses entre o *Pateo das Fangas* e o *das Arcas*, transcrevemos o seguinte documento:

«Por carta de S. M. de 16 de Junho de 1627.

«Tenho entendido que avendo-se movido demanda entre o provedor e irmãos da Misericordia d'essa cidade e do Hospital real de Todos os Santos de uma parte, e dom João hiranço e Luiz de Crasto do Rego, da outra, sobre se continuar a representação das Comedias no Pateo de Luiz de Crasto, que se fez por occasião da hida del rei, meu senhor e pai, que aja gloria, a esse reyno, e oppondo-se os officiaes da Camara á causa, em favor de dom João hiranço e Luiz de Crasto, se ordenou, que as Comedias se representassem alternativamente ás semanas, uma no

Pateo da rua das Arcas, que o hospital tem sinalado, e outra no Pateo de Luiz de Crasto; e porque d'esta resolução resulta prejuizo ao Hospital, que não pode ser desapossado sem ser ouvido, e determinada a causa, em juizo competente, ordenareis que o Hospital, sem duvida, nem embaraço algum seja logo restituido á sua posse e conservado n'ella; e que pretendendo-se alguma causa contra elle, se veja no desembargo do paço, e senão volte. Fernão Soares.» [1]

Vê-se d'este documento, como observa o Dr. Ribeiro Guimarães, que o Pateo aqui alludido é o *Pateo das Fangas da Farinha*, que a Camara protegia invadindo os privilegios do Hospital, no seu exclusivo do *Pateo das Arcas.*

Em 1620 começou a funccionar o *Pateo das Fangas da Farinha.*

«No respectivo livro da Receita figura o Pateo novo com a verba de 97$948.»

O *Pateo das Arcas* recomeçou os espectaculos depois de 1668, passadas as guerras da restauração da independencia de Portugal, por contracto celebrado entre a Mesa do Hospital e Francisco Gutierrez, nas notas do tabellião Luiz Corrêa de Almeida em 12 de Maio de 1670; este se obrigava a dar *Comedia nova* todas as segundas feiras, substituindo-a no caso de não agradar; espectaculo todas as tardes, excepto aos sabbados, sob multa de 20$000 para o Hospital, se deixa-

---

[1] Arch. da Camara municipal de Lisboa, Liv. 1.º de Filippe III.

rem de representar; o preço das entradas era de *20 reis como é costume.* Começavam as representações na Paschoa, e o Hospital pagaria aos representantes quando por sua causa se não désse espectaculo 20$000 rs.; era dada uma recita *particular*, tendo quatro dias no mez em que o rendimento do Pateo ficava todo para os representantes.

«A 10 de dezembro de 1697 ardeu o *Pateo das Arcas.* Nas Ephemerides manuscriptas existentes na Bibliotheca nacional vem noticia do incendio do Pateo n'estes termos:

=«10 de dezembro, se queimou o *Pateo das Comedias de Lisboa*, e muitas moradas de casas e se avaliou a perda em mais de um milhão.»=

«Era então dono do Pateo Antonio da Silva e Sousa, representado por sua mãe D. Leonor Maria de Sousa; cedeu ao Hospital todo o direito que tinha ao *Pateo das Arcas*, por um padrão de juro de 200$000 com assentamento na alfandega de Lisboa, por escriptura de 30 de junho de 1698.»

As novas obras foram feitas por conta do Hospital, e dirigidas por D. Filippe de Sousa, capitão da guarda real, e pelo pedreiro José Lopes, ambos irmãos da Misericordia. [1]

---

[1] No *Jornal do Commercio*, de Lisboa, publicou o Dr. José Gonçalves Ribeiro Guimarães uma série de folhetins, intitulados *Memorias para a Historia dos Theatros de Lisboa.* Começam no numero 6230, do anno de 1874; a parte interessante é a dos extractos dos Livros do Hospital real de Todos os Santos, com as contas dos rendimentos dos *Pateos das Arcas, da Bitesga* e *das Fangas da Farinha*, documentos que lhe

No começo do seculo encontrámol-o sob a administração de D. Catherina Carvajal; não pagava então duas partes das cinco do producto, como se estabelecera na escriptura de 6 de Maio de 1591; o Hospital de Todos os Santos arrecadava agora trez partes, ficando duas apenas para o emprezario, como se confirmára por Alvará de 24 de Abril de 1613. Parece que o Hospital de Todos os Santos exercia já uma directa ingerencia na sua administração, por isso que em 1672, antes de comprar o local do theatro e de reedifical-o com o fim de *afreguesar o Pateo e dispor melhor as vontades dos ouvintes*, tentou a todo o custo trazer a Lisboa a Companhia de *Escamilha*, que, segundo a linguagem textual do tempo, era «a melhor das que assistem na côrte de Madrid.» Procurava-se acreditar o *Pateo das Arcas* com qualquer companhia ambulante, e principalmente chamando a Portugal a primeira Companhia de Madrid, para a qual escreviam os grandes poetas dramaticos. Infere-se d'aqui que estavamos falhos de actores nacionaes, ou pelo menos, que eram tão rudes que não agradavam ao publico. Isto se justifica pelo estigma de infamia que pezava sobre a profissão de actor. O Hos-

---

foram communicados pelo cartorio do Hospital de San José. Traz tambem alguns factos sobre as Companhias de actores hespanhoes em Portugal; têm porém a falta de uma coordenação systematica conducente a uma reconstrucção historica. Em todo o caso é pena que essa série de folhetins escripta conforme o accidente do encontro dos factos, não esteja reunida em um volume manuseavel.

pital de Todos os Santos mandou contractar a Companhia de Escamilha por *tres mil cruzados* de avanço; o que leva a suppôr que lhe daria tambem parte no producto das representações. A Companhia de Escamilha não acceitou a proposta. Já em 1568 o Hospital de Todos os Santos recorrera pela primeira vez ao merito das companhias hespanholas, como se vê pelos documentos do seu archivo: «*que a primeira Companhia hespanhola viera a Lisboa no anno de 1668.*»

Além de todos estes embaraços em que se via o Hospital com a administração do *Pateo das Arcas*, accresceram os pleitos com os frades do Carmo, que, durante treze annos disfructaram gratuita e abusivamente quatorze camarotes, sem que allegassem fundamento algum. Sobre todas as complicações, occorreu o incendio de 1597, attribuido á malevolencia dos visinhos do *Pateo das Arcas;* viu-se forçado o Hospital a comprar o terreno e a reedifical-o novamente, como se vê por este documento: «e vindo a queimar-se no incendio que houve n'aquelle sitio, comprára o Hospital o chão e direito do mesmo *Pateo*, e o reedificara de novo, e n'elle se representaram depois comedias por authoridade do mesmo Hospital.»[1] Ao terreno primitivo juntou o Hospital o de varios prédios contiguos, talvez para evitar outro fogo posto. O grande *dispendio e desembolso* reconhece-se pela descripção que nos resta do Pateo das Arcas em um documento de 24 de Maio de 1707:

[1] Provisão de 15 de Septembro de 1738.

«Está este *Pateo das Comedias* entre a Rua das Arcas, que é a que vae do Rocio pela Rua da Praça da Palha para San Nicoláo, fica na entrada d'ella á parte esquerda, e entre o beco das Comedias e o de Lopo Infante, o qual fica inferior ao dito beco das Comedias, sem embargo de que para ahi tem porta, como tambem no de Lopo Infante, e á dita rua das Arcas vem fazer frente, tudo na Freguezia de Santa Justa, o qual antigamente tinha outra fórma antes do incendio...

«E dentro d'esta medição, confrontações e declarações, no interior d'ella está o *Pateo* em que se representam as Comedias, o qual está em fórma de uma meia laranja, com tablado á parte do norte encostado á casa da dita Dona Juliana, fazendo frente ao sul, d'onde tem porta por onde se entra para elle, como tambem tem porta á face do dito beco das Comedias, por onde entram todas as pessoas que as vão vệr, cujo ár d'esta entrada... está fundado sobre vinte varões de ferro, os quaes armam em cima de um parapeito que corre todo em roda do *Pateo*, lageado por cima o dito parapeito de pedra, onde estão assentados os ditos varões, o qual parapeito serve as forçuras (sc. *frissuras*, ou *frisas*) de anteparo, que são dezoito, e estas todas em roda tem serventia pelas costas com portas para um corredor por onde entram para ellas, a qual fica ao nivel do dito pateo por baixo do sobrado, que serve de assentos.

«E sobre estes ditos varões vão outros vinte tambem em roda e na mesma direitura dos outros, de sorte que ficam uns sobre outros no primeiro andar de sobrados, que ser-

ve de assentos ás pessoas que vão ver as comedias, os quaes varões sustentam o primeiro andar dos camarotes que ficam sobre os ditos assentos, e n'este sobredito primeiro andar em cada uma das ilhargas no fim dos ditos assentos ha alguns camarotes, a saber: da parte do nascente á mão direita quando entram no dito *pateo*, quatro camarotes para homens, que ficam sobre o tablado, e sobre o mesmo tablado, da outra parte do poente á mão esquerda, tambem no fim do andar dos ditos assentos estão *tres camarotes que servem para senhoras.*

«E sobre este dito andar de assentos, ha o 1.º andar de camarotes, que cérca todo o *Pateo* em roda, onde ha vinte e um camarotes, com declaração que dois d'estes que ficam á parte do nascente quando entram no *Pateo*, á mão direita, um em cima do tablado e outro fóra d'elle, ambos juntos são do Marquez de Cascaes, *por contracto que fez com a Misericordia;* e n'este primeiro andar de camarotes corre uma varanda ao nivel d'elles, sobre o tablado, fazendo frente á dita porta por onde se entra para o *Pateo*, que fica ao sul... para cujo andar de camarotes se servem por as costas d'elles, por um corredor que o cérca em roda, para onde tem tres portas.

«Em cima d'este 1.º andar de camarotes ha outro, que tambem tem vinte e um, onde entra um que fica á parte do poente, quando entram, á mão esquerda, o qual se não aluga *por ser do Hospital* e servir para os fidalgos da casa da fazenda d'elle, e n'este andar ha outra varanda em cima de outra, que está no 1.º andar e na mesma fórma...

«E n'esta parede em roda, que corre pelas costas dos ditos camarotes, ao nivel do chão para a parte do sul está a porta por onde se entra para o dito pateo, que faz frente ao dito tablado, e outra por onde entram para os assentos, e outra que entra para as forçuras, que fica ao poente da parte esquerda.

«Tem o sobredito *pateo* as suas entradas, a saber: uma porta está para o beco das Comedias á parte do sul fazendo frente ao mesmo beco; e duas portas para a rua das Arcas, uma que serve de entrada para os camarotes das forçuras e tablados, e *camarotes das senhoras*, e outra que tambem serve de entrada dos camarotes e communicação do *pateo*, a qual porta faz um corredor na entrada, que sae a um patim descoberto, do qual se sobe por uma escada de pedra...

«Tem de norte para sul, principiando da parede que está nas costas da vistoria até á porta por onde se entra para os assentos e forçuras, pelo meio 24 varas e meia; e de nascente para poente, pelo meio em cruz, tem 15 varas e quarta. Esta é a medição de comprimento e largura do *Pateo* em que se representam as Comedias, entrando n'ella as confrontações já declaradas do *pateo*, o qual é pintado, com seus capiteis de madeira sobre os dito pilares e varões de ferro, mostrando serem de pedra fingida.» [1] Por estes extractos das escripturas conservadas no archivo do

---

[1] Foram estes extractos pela primeira vez publicados pelo Cartorario do Hospital José Maria Antonio Nogueira.

Hospital de San José se reconstrue por inteiro o admiravel *Pateo das Arcas*, já afamado nos fins do seculo XVI, que se distinguiu com varia fortuna no seculo XVII, e que chegou ainda ao tempo do Terremoto como o primeiro, o maior, o mais elegante e rendoso theatro de Lisboa.

Á actividade dos Pateos liga-se tambem a censura dramatica; nenhuma comedia podia ser representada sem licença requerida á Relação de Lisboa, ou á do Porto, conforme a cidade em que se dava o espectaculo. Em portaria de 23 de janeiro de 1626 ficou estabelecido que á Camara municipal do Porto e não á Relação competia dar licença para a representação de qualquer comedia. Uma outra disposição legal dá á Camara municipal attribuições de censura theatral.

Pela indole popular dos Pateos cabe aqui fallar dos espectaculos de *Bonifrates*, a que os hespanhoes chamam *Titeres*, com que representavam nas tavernas e pousadas as scenas cavalheirescas de *Gaifeiros*, e nas egrejas os Mysterios da Paixão. Encontramos a designação de *Bonifrate* empregada por Jorge Ferreira, na comedia *Ullyssipo* (act. I, sc. 3): «a mulher não hade ser *bonifrate.*» O theatro tornando-se um pretexto de caridade explorado pelo Hospital, como ainda hoje as loterias, seguia mais o gosto do povo, em vez da delicadeza artistica. Por isso dizia D. Francisco Manoel de Mello, na *Carta de Guia de Casados:* «Mulheres ha d'estas apetitosas, que por um *bonifrate* venderão um padrão de juro da camara.» E Rodrigues Lobo tira d'esse espectaculo um consectario moral: «O

homem no fallar não hade parecer estatua, nem *bonifrate.*» [1] Sobre este aspecto economico que os Hospitaes deram ao theatro, appresentamos como elucidativo documento uma consulta da Mesa da Consciencia e Ordens de 1617, sobre um requerimento do Hospital de Coimbra:

«O Provedor e Irmãos da Misericordia da cidade de Coimbra, escreveram uma carta a esta Mesa, em que dizem que V.ª Mag.de mandara ha nove annos por huma provisam pedida por Dom Francisco de Castro, que então era Reitor da Universidade, que naquella cidade se não representassem Comedias, porquanto os vereadores e mais officiaes da camara não quizeram limitar as licenças aos comediantes para que representassem só nos dias santos e feriados, em que não ficavam prejudicando a continuação dos estudantes nas Escollas; e por que agora a pobreza d'aquella Casa, pela multidão que tem de pobres, os obriga a tratar do remedio d'elles, que são muitos por rezam de estar aquella cidade no meyo deste Reino e assy ficar sendo passagem de romeiros e peregrinos, que todos se vão valer da esmola da Casa, alem das ordinarias que fazem os prezos, orfãos que cazam, viuvas que sustenta, de que ha grande quantidade pela pobreza da terra, alem da muita gente que vem da Beira todos os annos que lá não ha pão, que aconteceu ha cinco annos ser necessario repartir os po-

[1] *Côrte na Aldea*, Dial. VIII, p. 163.

bres pelos mosteiros e pessoas poderosas para que os sustentassem por algum tempo; e não bastou tomar o Bispo Dom Affonso de Castel-branco (que ds. tem) mais de 100 á sua conta para valer a todos, porque cresceram em tanta quantidade que morreram muitos á falta de remedio, por que aquella Casa não tem mais de renda que seiscentos mil reis, muy limitadas heranças e poucas esmolas. E que representarem-se Comedias no tempo que pedem não fica sendo de nenhum prejuizo aos estudantes; e ainda quando o fôra parece que mais remedio se deve á pobreza de tantos miseraveis, que ao descuido de cada hum no que lhe importa; e se permittam na côrte e em todas as partes de Hespanha, onde ha Universidades, como nesta cidade de Lisboa, Evora, e no Porto se julgou por sentença que se representassem publicamente porque ouve quem com demasiado zelo as quiz encontrar, e se achou de menos prejuizo para a criação dos estudantes que outros passatempos que escolhem á falta d'ellas, como sam esgrimas, jogos, e outros menos licitos, pelas quaes rezões e grande serviço de ds. que se espera fazer d'esta esmola;

Pedem a V.ª Mag.de lhes faça mercê dar licença para que se representem Comedias naquella cidade, alem dos quatro mezes de férias que já eram concedidos, os dias santos e feriados que não prejudicão a continuação dos Estudos, e os quinze do Natal, quinze de Entrudo, quinze da Paschoa, pois nos mais d'elles se não dá lição, e he tempo em que se conformam com a razão que deu Francisco de Castro sendo Reitor teve para pedir a dita

provisão; e que o Reitor da Universidade a fóra aquelles dias possa dar licença para que se represente em outros que lhe parecer, e que se não possam representar as Comedias em nenhum tempo senão no curral que fizer a pessoa com que se contratarem os Irmãos da dita Caza.—

«Pareceu que V.ª Mag.de não deve deferir á petição da Casa da Santa Misericordia de Coimbra, antes mandar que a provisam que he passada para que naquella cidade não haja comedia, se cumpra, inviolavelmente, porque quando V.ª Mag.de a mandou passar foi precedendo informação, e com toda a consideração e respeitos que entam houve para a prohibição, estão hoje em pé, e ficando a arbitrio do Reitor da Universidade dar licença para as Comedias que se representarem nos dias que lhe parecer, he certo que com importunações o concederá, como se tem visto por exemplo. E á Casa da Santa Misericordia não faltará ds. com outros meyos de seu serviço para ajudar a sustentar os pobres, e não os das Comedias, que naquella terra trazem muitos inconvenientes contra elle, o que não milita nesta cidade de Lisboa onde a permissam fica mais justificada por a muita gente ociosa que não tem occupação, nem obrigação de continuar com escollas e lições ordinarias a que amde acodir; e se não tiverem Comedias e a occasião de irem a ellas os distrahe e leva a continual-as, alem de outros muitos insultos que de dia e de noite aconteceram e acontecerão sempre avendo-as. E as sentenças que apontam serem dadas neste caso não militará, onde ha as rezões que se

apontam em contrario, nem podem nunca fazer direito em respeito do commum da Universidade, que he o principal d'aquella cidade, alem de que a Misericordia não pode ter interesse de consideração, porque se as Comedias se não houverem de representar no publico, mais que os dias santos, pouco hade importar á dita Casa, e fica-se sempre prejudicando muito á Universidade, em averem de esperar para representarem nos ditos dias, em os quaes com o concurso haverá muitas brigas, e insultos entre os estudantes, e se representarem de noite como hão de representar, para os comediantes terem ganho, a Misericordia nas Comedias da noite não tem interesse, e a Universidade se ficará prejudicando muito, por que os studantes ham de continuar n'ellas, e ham de deixar de studar ás noites que he o tempo que só para isso tem. Lix.ª 9 de junho de 1617.» [1]

Não é menos interessante o contracto que fez em 22 de Novembro de 1632 Sebastião de Sá de Miranda com a Misericordia de Coimbra, sobre o pagamento que elle daria pelo privilegio da representação das Comedias:

«Aos vinte e dois dias do mez de Novembro de mil seis centos e trinta e dois, e em a casa do despacho d'esta Misericordia, estando em Mesa o sr. Dr. Antonio Fernandes de Carvalho, provedor, e irmãos da mesa, e

---

[1] Mesa da Consciencia e Ordens: *Registo de Consultas* de 1616 a 1617, fl. 196. (Torre do Tombo.)

estando mais presente nosso irmão Sebastião de Sá de Miranda, pelo dito sr. provedor foi dito que entre *as duvidas que havia até agora sobre as Comedias*, entre esta mesa e o dito Sebastião de Sá, convinha haver alguma composição; e pois esta Mesa e o dito Sebastião de Sá concordam resolver pelo modo que devia ser, de sorte que a ambas as partes estivesse bem: e conferidas as cousas assentou esta Mesa, com dito Sebastião de Sá, que d'aqui em diante o dito Sebastião de Sá pagasse a esta Santa Casa *de cada Comedia que se representasse* quinhentos reis; de modo, quer houvesse muitas ou poucas, e rendessem qualquer quantia, ou pouca ou muita, nunca o dito Sebastião de Sá fosse obrigado a pagar mais de quinhentos reis por cada Comedia, e isto por evitar as duvidas que havia, e por não ser necessario irem os irmãos da Casa a cobrar a quarta parte em que d'antes estava feito o concerto; e para segurança d'este contracto, assim da parte da Misericordia como do dito Sebastião de Sá, se obrigou a assignar todas as vezes que por esta Mesa lhe fosse requerida, e declararem mais, que a respeito d'esta quantia de quinhentos reis, pagaria Sebastião de Sá os atrazados, das Comedias a esta Casa.—E este contracto se não entenderá nos quatro mezes de férias da Universidade, por serem mezes livres, em que sem a licença que a mesa houve pode representar. Melchior Caldeira escrivão da Casa, o escrevi. Antonio Fernandes de Carvalho, provedor.—Melchior Caldeira,—Antonio Dias Caldeira,—Antonio Rodrigues—Sebastião de Sá de Miranda—

Miguel Rodrigues — Manoel Rodrigues — Sebastião Cabral — Jeronymo Gomes — Diogo Simões — Thomé Carvalho.»

B) Dramas hieraticos nos costumes populares

O variado symbolismo conservado na Procissão de Corpus, e que tanto comprazia á imaginação do povo, teve por vezes de ser regulamentado na sua efflorescencia nos Regimentos officiaes, por isso que era impossivel prohibil-o completamente. É o que se patentêa no Alvará de 15 de Julho de 1621: «Eu El Rey, faço saber aos que este Alvará virem que os Officiaes da Camara da Cidade do Porto que nella serviram os annos passados me emvyarão dizer por sua Carta, que por alguns inconvenientes lhes parece, que convinha ao serviço de Nosso Senhor, e meu, tratar de poer em melhor ordem a Procissão de *Corpus Christi* da dita cidade, por n'ella irem *alguns jogos e danças* não decentes ao tempo, por a muyta antiguidade com que se ordenaram, e irem oje os Officios em tão grande crecimento, que he necessario applicar as cousas ao modo pera que se instituirão, como he festejarem o Santissimo Sacramento, com a veneração devida, e que as festas sejam taes, que não aja nellas nota; fizeram este Assento, que me enviaram, pera eu o aver de confirmar, o qual mandei communicar com o Doctor Antonio Cabral de meu Conselho, que então servia de Chanceller da Rellação, e com o Bispo da dita Cidade, e que com seu parecer se fizesse accordo do que se devia

reformar, deminuir, ou accrescentar na dita Procissão, como se fez, o qual assi me enviaram escrito nas tres meas folhas atrás, que vão assynadas ao pé de cada huma por João Pereira de Castelbranco, meu Escrivão da Camara. Ey por bem, e me praz de confirmar o dito Accordo, como se nelle conthem, e que na forma d'elle se cumpra, e ordene a dita Procissão, visto ser assy mais decente, e convir ao serviço de Nosso Senhor, e meu; e Mando ás Justiças e Officiaes, a que o conhecimento d'isto pertencer, que cumpram este Alvara, como se nelle conthem, o qual se porá no Cartorio da dita Cidade em boa guarda, e me praz que valha, tenha força e vigor, como se fosse Carta feita em meu nome, e por mim assynada, sem embargo da Ordenação em contrario. Miguel de Azevedo o fez em Lisboa a quinze de julho de mil e seiscentos e vinte e hum.—João Pereira de Castelbranco o sobscrevy.==Rey.==Alvaro Lopes Moniz; Inacio Ferreira; Nuno da Fonsequa Cabral.»

Transcrevemos do Accordo e Regimento a que se refere este Alvará os artigos descriptivos do symbolismo dramatico da Procissão de Corpus:

«Primeiramente os Hortelaes e moradores da freguezia de Santo Ileafonso, com seu *Rey*, *Emperador*, *Usso*, *carro e montaria*, e acompanharão o Usso pelo menos outo Homens com suas lanças e chuços, quatro de cada lado.

«Item. Irá a *Mourisca*, que a Cidade daa, e será *a carreira de quarenta homens, com seu Rey Mouro, e Alfaqui*, e irá no fim d'ella

o Canto, que dão os Confeiteiros o qual será de *seis vozes, que cantem tuadas ao antiguo*, com seus alaudes e pandeiros.

Item. Irão as duas *Folias*, hũa do Concelho de Gondomar, e a outra do Concelho de Guaia, que a Cidade pagua, e serão de outo homens cada huma, e virão acompanhadas do Meirinho, e Ouvidor de cada Julgado, como sempre se costumou.

Item. Irão os Taverneiros com sua Bandeira, *Drago e Dama, e pessoa que com ella danse;* e o Drago será bem ornado, e pintado de novo em cada hum anno.

Item. Irá o Officio dos Carpinteiros, com o seu *Rey*, *Emperador e Serpe* diante, com sua Bandeira, e em lugar da *Dança de Espadas* que costumavam dar, darão huma *Dança de Siganas* bem ornadas, em que pelo menos irão dezasseis pessoas; e serão tambem n'estas Bandeiras e obrigação os Callafates, Torneiros, Canastreiros, Serradores, e Caixeiros.

Item. Irá o Officio dos Tanoeiros, com sua Bandeira, que farão antre si huma *Dança de doze Figuras* bem trajadas, de que se comporão huma *Chacota de toadas ao moderno*, para o que escolherão pessoas déstras na musica, e de boas vozes.

Item. Irá a *figura de São Jorge de vulto, armado, e em cavallo bem ajaezado*, e adiante quoatro Cavallos, que levarão quoatro lacaios, e junto ao Santo irão mais dous lacaios tudo muito bem ordenado, que darão os Douradores, Apavonadores, Conteiros e Cerieiros.

Item. Irão os Barbeiros com seu *Rey, e Bandeira*, e homens armados, que serão de-

zasseis, e com seu atambor; e acudirão a esta obrigação *pro rata* os Sangradores, e Ferradores.

Item. Irá a *Pela* dos Padeiros, que acompanharão *Doze Moças* cantando a dous Córos, com seus pandeiros e adufes, assi na vespora como no dia.

Item. Irá o officio dos Çapateiros, com seu *Rey*, e *Emperador, e figura de São João Baptista*, e *Bandeira;* e em lugar da *Dança despadas*, que costumavam dar, darão huma *Dança de Satiros e Nimphas* muito bem trajadas, em que serão pelo menos dezoito pessoas.

Item. Irá o officio dos Ferreiros, com seu *Rey*, *Emperador*, e *Bandeira*, com a *Dança d'Espadas*, na fórma em que acostumavam dar.

Item. Irão os Pedreiros, Caboqueiros, e trabalhadores do mesmo officio, com seu *Rei* e *Bandeira*, e darão huma *Dança de quinze pessoas* bem trajadas, *em forma de Bogios*, e com os instrumentos de musica que ora se costuma n'esta Dança.

Item. Irão os Alfayates, com seu *Rey, e Emperador e Bandeira*, e Dança *da Retorta;* e serão com elles n'esta obrigação os Calceteiros, Tecedeiras, e Tecelões.

Item. Irão os Merceiros e Tendeiros, com sua Bandeira e mordomo, que farão cada anno antre si, e darão a Dança dos instrumentos, em que serão dezouto pessoas, com suas cabeças de Volantes, e ricamente vestidos.

Item. Irão os *Pastores*, que serão doze os quais darão os Mercadores de pannos, *bem trajados*, com boa musica.

Item. Irá o officio dos Sombreiros, e Tozadores, com sua *Bandeira* e Mordomo, e darão huma *Dança de doze figuras, que representarão mulheres de edade*, bem trajadas a esse respeito, e com seus arcos de cêra, ou á falta della, cobertas de flores ou boninas.

Item. Irá uma *Folia* muito boa de doze vozes, em canto dorguão, que darão os Mercadores, e tratantes do vinho, com a *Figura de Baco*, que costumavam dar.

Item. Irá a *Pella* das Regateiras, conforme está dito na das Padeiras.

Item. Irão os Celleiros e Cutileiros, Bainheiros, Espadeiros, Cabreiros, e Asteireiros e Correeiros, com sua *Bandeira* e *Castellos bem ornados de bandeirinhas e flores*, e sua *Cêra com os Cavallinhos*, e *Anjo armado*, no meio . . .

Item. Irá a *Náo de São Pedro*, com a Bandeira da Confraria, que acompanharão os Mestre Pilotos e Mariantes de Miragaya, com suas tochas; a Náo se pintará e reformará cada anno.

Item. Irá a *Judich*, que darão os Sergueiros, *com sua Aya ricamente vestida.*

Item. Irá o *Sacrificio de Abrahão*, que dão os Tecedores de sêda e retrós.

Item. Irá a *Figura de Nossa Senhora*, do modo que se costuma pintar *fugindo para o Egipto com o Santo Joseph, e dous Anjos*, que acompanhem tudo com o ornato, e decencia possivel, que darão os Oleiros, e pessoas que aluguão cavalgaduras.

Item. Irá o *Menino Jesu*, em charola boa e bem ornada, com quatro tochas, que darão os Violeiros e Enxambradores.

Item. Irá São Christovão, irá São Sebastião.

Item. Irão os *Doze Apostolos;* irá *Christo com os Anjos.*

. . . .

Item. Irá *David dançando com seus Pagens,* que serão doze, ricamente vestidos, e os darão os Mercadores do Brazil, e de outras partes.» [1]

Ninguem podia excusar-se a estes encargos, nem deixar de comparecer na Sé do Porto ás sete horas da manhã, sem fortes penalidades estabelecidas no Regimento que fica extractado.

Garrett, que tão artisticamente sentiu a poesia das tradições portuguezas, no *Arco de Sant'Anna* refere-se a estas dansas religiosas do Porto:

«Dançar, dançavam os conegos do Porto, ainda em tempo de minha avó, que o viu e m'o contava, quando eu era pequeno: dançavam sim diante do altar de San Gonçalo, no seu dia. E era uma devota dança hieratica, segundo agora se diz em grego — que démos furiosamente em fallar grego desde que o não sabemos . . .

«Entre as muitas festas processionaes da nossa boa sé — me dizia um beneficiado velho que andou commigo ao collo — foi talvez a primeira a de San Marcos Evangelista, que os de Gaia ou Calle pretendiam ser o funda-

---

[1] Publicado por J. Pedro Ribeiro, *Dissertações chronologicas,* t. IV, P. II, Doc. XVIII, p. 201. (Arch. da Cam. do Porto, *Provisões,* liv. 4, fl. 397.)

dor da santa egreja portucalense, em opposição aos de Miragaia, que a queriam fundada por San Basileu na sua freguezia de San Pedro extra-muros.

«Já na minha infancia porém, e quando o meu velho beneficiado me enriquecia o espirito e a memoria com estas archeologias, já a procissão das Ladainhas de San Marcos não passava de San João-novo, e d'alli d'ao pé da ermidinha da Esperança é que os conegos, incensando para Gaia cantavam a *Boa gente, boa gente!* antiphona em vulgar, de que nunca pude saber a explicação, nem pelo meu beneficiado nem por nenhum outro chronista oral ou escripto, dos muitos que tenho consultado.

«O caso é que a cerimonia ainda assim se praticava em nossos dias, e em éras mais remotas a procissão passava, como a descrevi, d'além do Douro, e ia á propria capellinha do Sancto, cujas ruinas ainda hoje estão a meia encosta das ribanceiras de Gaia.» [1]

Apezar das pesquizas de Garrett, logramos encontrar no *Agiologio luzitano* de Jorge Cardoso, noticia d'esta Antiphona; fallando de Pedro Durão fallecido em 1291, escreve Cardoso: «E por isso não falta quem diga ser o instituidor d'aquelle tão pio como antigo legado, que ainda hoje (1666), logram os conegos d'esta Cathedral, por *cantarem depois de completas*, todos os dias, uma antigualha, digna de ser sabida, e que fazem sómente nas

[1] *Arco de Sant'Anna*, t. I p. 179-181. (Ed. 1845.)

Domingas, e essas quando d'ellas se reza, contra a expressa vontade do defuncto. Primeiramente, acabada esta ultima hora canonica, sae da sacristia um sacerdote com sobrepeliz e estola, e nas mãos uma cruz de prata, que deixou o legatario para isso, accompanhado de duas tochas accezas; e chegando á capella-mór, se mette detraz do Cabido, que já vem pela egreja abaixo em procissão, no meio da qual dizem entoando dous moços do côro:

Boa gente, boa gente
Fazeie penitencia
Se vos quereis salvar!
Confessade e commungade,
Que este mundo é vaidade.

«Logo os Conegos repetem o mesmo. E os moços prostrados de joelhos, entôam de novo:

Senhor Jesu Christo
Misericordia, com piedade.

«E os Conegos secundam; a que respondem os moços: Amen. Apoz isto mostra o sacerdote a Cruz ao povo, e recolhe-se á sacristia do mesmo modo que veiu, ficando o Cabido emtanto no meio da egreja cantando a antiphona a Nossa Senhora, *Sub tuum praesidium confugimus*, etc.

«Confesso que quando estive n'esta cidade o anno de 61, todos os domingos á tarde ia á Sé, ouvir cantar esta piedosa antiguidade, causando-me sua engraçada e devota toada grande dôr e compunção; e a mesma entendo, causará a toda a pessoa que alli se

achar n'este comenos. E sendo isto cousa tão digna de memoria, admiramos como passou por alto a quem compoz o *Catalogo do Porto*, pois o auctor d'ella a fez esculpir em medalha de ouro, que pezava quatro onças, que valem no estado presente trinta mil reis, occultando o nome por sua rara humildade.»[1] Como se vê, a cerimonia da *Boa gente, boa gente* simulava-se apenas no seculo XVII, porque já estava esquecido o motivo que levara o Cabido do Porto em procissão á margem de lá do Douro. Garrett tocou este ponto: «E devia ser razão bem poderosa a que obrigava o bispo e conegos, os senhores da terra do Porto, a passar o rio, a visitar essa gente de Gaia e Villanova, que lhes não obedeciam nem pagavam tributo, e que, fortes da protecção real, lhes faziam mil acintes com sua pésca livre, o seu commercio franco, e até com o monopolio do sal que tantas vezes lhes dava el-rei só para appoquentar os vassallos e homens do bispo, que eram todos os da cidade.» (*ib.*, 181.) Para estabelecer a concordia entre as duas povoações é que se instituira no seculo XIII a saudação da *Boa gente, boa gente!*

Encontramos bastantes representações hieraticas nos costumes portuguezes do seculo XVII, que nos explicarão a persistencia do theatro popular e nacional. Na *Visita da Provincia de Portugal de 1610*, pelo P.e João Alvares, estabelece-se: «*Nenhum estudante* sob pena de ser castigado e lançado dos Es-

---

[1] *Agiologio luzitano*, t. III, p. 114. Ed. 1666.

tudos, *entre em farças*, ou se vista de mulher para qualquer fim que fôr.» (Pag. 126, n.º 21.) Tratava-se do Collegio de Santo Antão, regulando a forma das representações hieraticas: «Procurem nó fazer dos *presepes*, assy do Noviciado como do Recolhimento e Collegio, que se evitem gastos, perda de tempo e do estudo, e a inquietação que algumas vezes ha. E de ordinario não se faça n'ellas mais que a *Lapa com as figuras do mysterio do santo Nacimento, Circumcição e Reys*, sem outras invenções de passos, que em alguma occasião rara se poderiam permittir.» (Pg. 31, n.º 7.)

Miguel Leitão d'Andrada, descreve na *Miscellanea* as festas que na Villa de Pedrogam Grande se fizeram á Senhora da Luz, antes de 1629, e esboça as differentes representações dramaticas e dansas religiosas exhibidas:

«E logo ao entrar na egreja (sc. a imagem da S.ª da Luz) se lhe representou uma *Dança das Nove Musas*, que sahiram a festejal-a, offerecendo-lhe cada uma d'ellas a arte de que foi inventora. Começando CLIO com um livro na mão, a qual era a guia da dança:

Eu que fiz a Historia
Que lêdes, e trataes, curiosa gente,
Venho fazer notoria
Nas partes do Occidente
Quem no berço de sol já fiz patente.

«E com outro livro na mão, disse CALIOPE:

Eu, Caliope, Musa
Inventora do verso arrogante,
De meu saber confusa
Me venho aos pés diante
De outra Musa mais nobre e elegante.

«E com uma Comedia na mão, disse THALIA:

Thalia, eu que vantagem
Não dava em meus discursos a Minerva,
Já pago vassallagem
A quem o céo reserva
Por quem sendo senhora já sou serva.

«E MELPOMENE, com uma Tragedia na mão:

Melpomene, eu que d'antes
Cantei tragedias tristes e chorosas,
Com alegres descantes
Direi divinas prosas
Que logo, Virgem, o são quando são vossas.

«URANIA:

Eu, a Musa Urania
Que entendendo dos céos o movimento
Ensino a Astrologia
Por saber outro céo, outro elemento.

«E com um livro de Rhetorica disse POLIMNIA:

Polimnia, eu, que ensino
O modo de dizer mais eloquente,
Já do que fui declino,
Que o vosso, excellente,
Faz que pareça rudo o mais sciente.

«Com um papel de solfa na mão, disse EUTERPE:

Eu, Euterpe, que o ponto
Da Musica inventei, e o doce canto,
Já de mi me affronto,
Por que não chega a tanto
Que diga um novo solfa de um sol tanto.

«Erato, com um compasso na mão, disse:

Não pode em louvor vosso
Fallar Erato, oh Virgem Maria!
Que n'este intento nosso
Além da Poesia
Mais importa saber que a Geometria.

«Terpsichore, com uma cithara na mão, disse:

Se eu cantei té agora
Terpsichore, ao som d'este instrumento,
Meu canto se melhora
Depois que em doce accento
A Assumpção cante vossa e o subimento.

«E acabando de dizer as Musas, começaram logo todos uma dança muito airosa, por que *eram todos moços e nobres estudantes*. Porém descansando no meio d'esta dança, offereceram logo á Senhora suas Sciencias, pondo-lhe no andor a seus pés cada qual seu instrumento, que as representava *com muitos louvores em prosa e verso* elegantissimos.

«Logo vieram dous bellos Meninos, e ricamente vestidos como pagens e embaixadores das Nymphas, com ramalhetes, que da parte d'ellas davam ás Musas, como em paga de quão bem souberam empregar e render suas Sciencias. E ficando-lhe na mão a cada um

dos meninos sua capella, e fallando com ellas um pouco diante da Senhora. E com os ramalhetes antes de os darem, e apoz isso se vieram com ellas e as entregaram ás Musas, dizendo primeiro um d'elles d'esta maneira:

> As Nymphas mui primorosas
> Em quem tenho meus amores
> Por mim vos mandam estas flores,
> Estes cravos e estas rosas.
>
> Mas não sei se em taes primores
> Se mostram mui orgulhosas,
> Pois mandam rosas a rosas,
> E flores ás mesmas flores...

«E logo entregaram ás Musas os ramalhetes, as quaes dançando com elles, se foram pondo de duas em duas de giolhos diante da Senhora, e lh'os deram pondo-lh'os no andor por ordem, que n'elle ficaram fermosas. E dizendo primeiro:

CLIO: As flores que nos mandaram
Nymphas, que os prados correram,
Só para vós as colheram,
Só para vós se crearam.

CAL. E THAL.: O menos que eu imagino
De ser vosso Soberano,
E o que em nós é profano
Em vossas mãos é divino.

THAL.: Estas flores naturaes
Que são terrenas, por nossas,
Logo como forem vossas,
Hão de ser celestiaes.»

Vão as restantes Musas dizendo a sua quadra conceituosa ao depôrem os seus ramalhetes. «E apoz as Nymphas offerecem tambem os dous Meninos as duas capellas que lhes ficaram á Senhora, e postos de giolhos depois de bailarem, disse em alta voz o primeiro:

O cravo, a rosa e a flôr
Bem parecem na cabeça;
Mas a vossos pés, Princesa,
Parecem estas melhor.

«E com isto poz logo a capella no andor aos pés da Senhora, dizendo o segundo menino o seguinte:

Por façanhas gloriosas
Tendes, Virgem, por thezouro
Na cabeça mitra de ouro,
Ós pés capella de rosas.

«Que a elle no andor lhe poz; e logo elle e as Musas foram andando por diante dançando, indo tambem a Senhora que *a tudo isto esteve á entrada da egreja* em hombros dos cavalleiros que a levavam em seus pontaletes.»

Apesar de todas as prohibições das Constituições episcopaes, a grande seiva do theatro popular irrompia n'estas representações hieraticas, em que com o mesmo espirito da Edade media se fazia o syncretismo da mythologia com o christianismo. Miguel Leitão descreve o Auto que se lhe seguiu, quando a imagem da Senhora da Luz entrou na egreja e foi posta no cruzeiro:

«Onde logo se começou outra representação, que foi um *Colloquio ao divino sobre a Restauração do Mundo, entre tres Pastores, em nome das tres pessoas da Santissima Trindade.*» E Nossa Senhora feita tambem pastora com um PROPHETA, que foi o primeiro que fallou d'esta maneira:

> No sé que me hade hacer
> Que de veras me he metido
> En teatro tan subido,
> D'onde por fuerça hede ser
> Juzgado por atrevido.

É uma especie de lôa em doze quintilhas em castelhano. «E apoz isto se começou a dita representação, que foi sutilissima, e de excellentes conceitos, e partes tão subidas de ponto, quanto vos não sei encarecer. Apparecendo o Padre Eterno, dizendo á Virgem Nossa Senhora estes louvores:

> És de tanta gracia llena
> Mi pastora y mi zagala,
> Que no tiene cosa mala,
> Ni le falta cosa buena...

«E despois Deus Filho e Deus Espirito Santo, e de dizerem da Virgem outros gabos, vieram a concluir por muitas razões que se deram altissimas. E por consentimento da mesma Virgem, que o Filho encarnasse e se fizesse homem... e se acabou a representação n'esta Cantilena, que se cantou excellentissimamente, s. huma Voz a som de instrumentos, que disse:

Dios que tiene quanto quiere,
Despues que se dá en manjar
No le queda mas que dar.

«E logo a tres vozes, e instrumento muito de vagar e suavissimamente:

No puede un enamorado
Dar mas, ni dar mas ha,
quando a si mesmo se dá,
Y la vida por lo amado
Ya el hijo de Dios se ha dado
Y haziendo-se manjar
No le queda mas que dar.

(*Misc.*, Dial. XI.)

Continua Miguel Leitão d'Andrade descrevendo a sumptuosa festa, e como no Domingo, dia da procissão se representaram entremezes e um *Passo da Assumpção*:

«Em tres lugares acommodados, houve representações de *Entremezes* muito apraziveis sobre argumentos e sentenças, que vos não digo por acodir ás mais.

«E acabada a procissão se começou um *Passo da Assumpção da Senhora aos Céos*, d'esta maneira:

«Estavam pera hum pedestal do arco cruzeiro da banda da epistola feitos nove degráos largos, e espaçosos, que chegavam ao alto do cruzeiro cobertos de alcatifas, e outras sedas muito bem concertadas, e no cimo d'elles hum Céo, que por maravilhoso artificio feito de hum pavelhão de damasco azul que se abria por si e cerrava, e n'elle pegadas muitas estrellas. E ao pé d'esta escada havia hum cubiculo que sahia de debaixo d'ella, d'onde

sahio Nossa Senhora, *que era hum menino lindissimo com as mãos levantadas*, acompanhada de dous Anjos, e em cada degrão estavam outros dous Anjos defronte hum do outro. E posta a Senhora ao pé da escada, e querendo poer o pé, fallaram logo duas Figuras, huma em nome do Céo que estava no primeiro degrão, e outra afastada em nome da Terra, ambas vestidas em modo que bem o assemelhavam; e a TERRA disse:

Alto Céo, que bem vos seja
Este bem que me levaes;
Quam bem hoje vos vingaes
De vossa passada inveja
N'esta que me ora deixaes...»

Seguem-se mais cinco quintilhas, a que responde com outras cinco estrophes o:

CÉO: Terra, em que tua inveja
He tão justa como a minha,
Eu, porém, mais razão tinha
Na falta que em ti sobeja
Com me reter tal Rainha...

. . . .

TERRA: Céo, tamanha saudade
Não se acabe onde sobeja;
Pois é forçado que veja
Que não póde essa vontade
Fazer amor que o não seja.

. . . .

«E logo o CÉO disse para a Senhora, estando perto dos Anjos d'esta maneira:

« Entrae nas posses divinas,
Que convém á honra minha
Terem Anjos tal Rainha,
E ter eu almas tão dinas
Em corpos que antes não tinha.

Estas chaves vos entrego
Pelo que a homens importa,
Que Deus tudo em vós reporta,
Pera que me abraes, não nego,
Pois sois feliz *Cœli porta.*

« *E fallando com os Anjos:*

Anjos ! pois começae já
Louvar vossa Emperadora.

GABRIEL: *Ave, Maria!* Senhora,
Quero-vos saudar qua,
Como fiz na terra outr'ora.
Não foi a troca pequena
Deixar vida transitoria
Por esta, que com victoria
Vos recebe *gratia plena*
Para ser cheia de gloria.
De graça cheia, comnosco
Vos teremos por corôa,
N'esta entrada tão boa
Dominus tecum comvosco
Tereis a Deus em pessoa.
Vêde pelo que já vistes,
Se ficou do effeito nu
Em conceber a Jesu,
Lá Virgem, quando o paristes,
E qua, *benedicta tu.*

« *E dando-lhe uma palma:*

Esta palma por ser forte,
Senhora, vos é devida;
Vossa he, pois não vencida,
Já triumphastes da morte
Que venceo a mesma vida.

Benta joia, hi por diante,
Não se impida vossa via.

«E para os THRONOS:

Thronos, recebei Maria,
Recebei-a triumphante,
Com prazer e alegria.

THRONOS: Com que sinaes de prazer,
Senhora, vos mostraremos,
O bem que com vosco temos,
Senão com vos parecer
Que he pouco fazer extremos.

. . . .

«E subindo outro degráo, lhe offerecerá hum coxim de veludo, guarnecido de ouro; e posta a Senhora n'elle, disse um THRONO para as DOMINAÇÕES:

Dominações, a vós passa
O prazer de mão em mão;
Quem prendera esta razão,
Que não fôra tão escassa,
Do que seus gostos nos dão.
Passae, Senhora mui clara,
De revêr-me em vós não acabo.

DOMIN.: Chegae, Virgem, que a vós gabo,
Que vosso chegar não para,
Se não n'um cabo sem cabo.
Salve Regina, Senhora,
Termo da velha discordia
E principio da concordia,
Que a Justiça vingadora
Tornastes misericordia

. . . .

«E pondo-lhe logo huma corôa na cabeça, disserão para os PRINCIPADOS:

Principados, porta aberta,
Recebei hospeda tal.

PRINCIP.: Ó mais pura que cristal,
Vossa vinda he descuberta
Na luz que em vós deu sinal.
. . . .

«E dando-lhe na mão o sceptro, disse virando-se para as VIRTUDES:

Virtudes, lograe-vos já
D'este bem que a nós fugiu,
Quem na terra vos serviu
Senhora no Céo será
Do que por nós adquiriu.

«E logo um Anjo das VIRTUDES disse este Soneto: — Tres nomes nos trazeis por novidade, etc. —

«E dando-lhe logo hum lindissimo ramalhete, disseram:

VIRTUDES: Ditosa vinda que encerra
Em vós, Virgem, tal tropheo
Que na pureza e no véo
Os Céos levastes á terra
E trazeis a terra ao Céo.

Passae, Senhora, adiante
A móres prosperidades.

«E virando-se para as POTESTADES:

Angelicas Potestades,
Fazei festa que discante
Sobre estranhas novidades.

POTEST.: Vinde, thesouro de vida,
Rainha mui poderosa,
Tão bella quanto formosa,
Fermosa quanto querida,
Tão querida e gloriosa
. . . .

«E logo um Cherubim e Seraphim lhe apresentarão huma cadeira rica, e a elle disse hum Anjo das Potestades:

Cherubim, Seraphim, de novo
Mostrae vossa melodia,
E ambos em companhia
Conforme cortezão povo
Realçae nossa alegria.

«E assentada a Senhora na cadeira, olhando o Cherubim e Seraphim hum pera o outro, cantarão este Soneto:

CHER.: Quem he esta que com suave cheiro
De virtudes, subindo põe espanto?
He Eva?
SERAP.: Não, mas quem seu pranto
Acaba, e livra Adão do cativeiro.
. . . .

«Estando assi a Senhora no alto assentada na cadeira rodeada de Anjos, se tocaram os instrumentos e as musicas cantando suavissimamente se foi abrindo o Céo muito de vagar, que quasi se não via, e foi pouco a pouco cubrindo a Senhora, que ficando dentro com os Anjos se cerrou com maravilhoso artificio.» [1]

---

[1] *Miscellanea*, Dialogo XII, p. 227 a 236. Ed. 1867.

Tem uma certa belleza este *Passo da Assumpção* representado na egreja de Pedrogam Grande em 1626; sob o ponto de vista musical conduzia para a nova creação da Oratoria. Por esta mesma época os Judeus portuguezes da Hollanda representavam na Synagoga de Amsterdam um Auto hieratico, o *Dialogo dos Montes*, em que apparece esta mesma fórma allegorica. Tendo indicado a parte dos Judeus no desenvolvimento do theatro popular em Portugal, não será hypercriticismo reconhecer a influencia portugueza no Auto que vamos descrever minuciosamente por causa da sua extrema raridade. Comecemos pelo titulo:

«*Dialogo dos Montes*, Auto que se representou com a mayor Aspectação & solemnidade, na Synagoga Amstelodama de BETH JAHACOB, na festa celebre de *Sebuoth*, Anno 5384. *Composto pello Erudito Senhor H. H.* R. REHUEL JESSURUM, Anéxo vão sete Discurços Academicos, & predicaveis que prégaiarão os *Montes*. *Impresso por ordem do Senhor Aharon de Chaves*, o *anciaô; & por sua despeza*. Emendado, & corregido dos errores typographicos por *R. Ishac de Eliau Hisquian Acohen Belinfante* * Amsterdam, Na officina typographica de Gerhard Johan Janson, em caza de Israel Mondovy. Anno 5527. 1 vol. em 4.º, de 100 paginas.»

Como se vê pela éra judaica reduzida á christã, o Auto foi representado em 1624, e impresso em 1767; em letra manuscripta apagada lê-se por baixo da primeira data *144 annos*, o que realmente coincide com a differença para 1767, considerando este anno como a finalisar.

Este Auto foi dedicado pelo seu possuidor um velho judeu Aharão de Chaves ao presidente do Synhedrio David de Aharon Jessurum, talvez por ser parente do auctor do Auto Rehuel Jessurum. No verso do frontispicio traz uma Approvação del Reverendissimo y Doctissimo S.r N. N. Morenu Verabenu, Selomoh Salem, em que se lê:

«Por ordem de los Muy Illustres Señores del Mohamad, hize leer en mi prezencia un *Libro antiquissimo*, lhamado (aqui caracteres hebraicos) *Auto de los siete Montes*, que se representó en esta Ciudad, en la Sinagóga de Beth-Jahacob, en la Pasqua de Sebuoth, Año 5384 y como so examiné, lo he hallado lleno de Doctrina, y Documentos legales, y Rabinicos, muy utilozos a la Alma, y agradables al devertimento honesto, por la qual declaro ser digno de se imprimir, y solamente se dá la Licencia para esto, al Sr. AHARON DE CHAVES, el viejo; defendiendo qualquier otra persona, de hazerlo por tiempo de seis Años, subpena de incorir en la gravissima pena de nuestros Sabios . . . »

Depois da Dedicatoria vem as seguintes parelhas:

Por causa de ser este Livro imprimido
Espero não será meu nomem esquecido.
  Inda que as minhas obras parecem nada
  Procurey mostrar a o Mundo algo que aggrada.
Deos nos deixe acertar caminho dereito
Observando sua Ley, com coração perfeito.
  Valha-me o merito de meus Paes honrados
  Para ser no Mundo dos velhos estimados,
Rogando a Deos muitas vezes cada dia
Vejamos a Jerusalem com alegria

AHARON DE CHAVES, o velho.

INTERLOCUTORES

TERRA, he o Prologo ou exordio que faz o Author.
MONTE DO SINAY, o representou o muy insigne senhor R. Ahraham da Fonseca, primeiro Discipulo do Senhor H. H. R. Saul Levy Morteyra.
MONTE SYON, fez a sua figura R. Ishac Cohen Lobatto.
MONTE DE OR, teve seu papel, o Hazan R. Joseph Cohen Faro.
MONTE DE NOBÓ, foy applicado a R. Mosseh Guidhon Obediente, famoso Poëta, e destro Gramatico.
MONTE DE GUERIZIM, lhe coube a R. David da Fonseca.
MONTE CARMÉLO, pertenceo a o Doctor R. David de Haro.
MONTE OLIVETE, lhe tocou por seu giro, a R. David Belmonte.
JEOSSAPHAT EL REY, Juiz experto para decidir a questão, foi eleito, R. Jeossuah Ulhôa.

Começa o Dialogo dos Montes com o *Prologo, que diz a Terra*, e explica o assumpto do Auto; é em verso endecasyllabo com alguns quebrados, com erros de metrificação talvez devidos á copia, mas em geral com sentimento poetico:

Que extranha admiração! que espanto é este!
que suspenso vos tem (oh) senado santo!
por ventura é de vêr-me aqui presente,
e não saber quem sou? nem a que venho?

qualquer d'estas, que a causa seja, presto
cessará; que eu darey de todas ellas
a todos com brevissimas palavras
noticia verdadeira.

Eu sou, que em principio fui creada
por ditto do Senhor Omnipotente,
quando forão os Ceos compostos.
Eu sou a Terra
que movida do centro d'onde pouzo,
diante de vós apresentar-me venho.

Depois de descrever as convulções do seu nascimento:

que dois mil faz no dia de hoje
e Annos trinta e tres, e centos nove
que toda me moví dos fundamentos
não ficando em mi parte socegada,
temi, tremi, e todo me assombrey
ante o Criador Sancto do universo.

. . . .

. . . .

No mesmo tempo e hora assinalada
senti sobre mi hoje alevantar-se
grandes alterações e movimentos,
que pudérão causar temor e espanto,
em outrem, que qual eu não fôra desperta
e confiada, que em tal tempo como este
não pode succeder adverso caso;
antes tudo promette ser felice
n'este felice dia.

Comtudo, por saber qual seja a causa
d'este novo rumor, d'esta nova mudança:
o humilde e baixo collo allevantando,
lançando fóra o medo, os olhos lanço
a hua e outra parte.

Eis que vejo de meus filhos
(dos Montes digo,) os sete que entre todos
por notaveis e nobres se conhecem;
travarem-se entre si contenda dura,

querendo cada qual levar a palma
de preminencia, honra e senhoria;
que the os Montes, esta van cobiça
senhorêa, impera e predomina.

Não me detive não, um só momento,
que o maternal me apressa e move,
emprestando-me as azas, com que o pezo
de minha natureza venço; e corro
qual o vento, ligeiro não parando,
senão em meio d'elles; e elles párão
logo em me vendo, da aspera contenda,
rendendo-me a devida obediencia,
humildes, sossegados e quietos.

Com maternas razoens, e piadozas
que o amor alli me dicta, os aconselho,
e por vêl-os em paz, e união postos,
evitando-se damnos que podiam
resultar da discordia; os persuado
a que de hua vez, já, n'esta contenda
de acordo todos sete, ficar queirão;
lugar conveniente, e dia escolham
onde juntos a causa se liquide,
para se não tornar a fallar n'ella.
E quem mais razão tem, para que fique
com coroa e ceptro, permanente;
da fama e honra que ámão e apetecem,
se lhe dê, de commum consentimento,
e os mais lh'a reconheção.

O dia, dizem qual mais conviniente
que este, em que o Senhor deu a seu favor
Ley sancta, recta e justa, com que a paz florece;
mas o logar me rogam que lhes escolha
digno para este pleyto disputar-se,
que alli se ajuntarão a hora certa.

A Terra explica em seguida por que escolheu a Synagoga para se derimir o pleito dos Montes, e pede: «com silencio, attenção e ouvidos promptos — ouçaes a os Montes san-

ctos.» E descrevendo o templo, relata com certa emoção a situação da raça perseguida e alli unida no sanctuario:

> Se d'aqui movo os olhos, e os espalho
> no riquissimo ornato e na belleza
> d'esta *Casa divina* e logar sancto
> immovel fico, attonita e admirada
> de tanta formosura.
>
> Não causará notavel maravilha
> vêr que na obscura noute do desterro
> dos filhos de Jahacob, que perseguidos
> correm fugindo das tiranicas cruezas
> do malevolo Edom, e seus sequazes;
> huns, a quem os move só o sancto zelo,
> outros, de vil temor amedrontados,
> quais asperos tormentos padecendo,
> em carceres obscuros e medonhos,
> sem vêr a luz do dia, aferrolhados.
>
> Em meyo d'estas horridas procellas,
> os que para este norte a prôa guiam,
> tenham remanso aqui, doce e quieto,
> onde de tantos damnos se refaçam
> em esta Casa sancta a boca chea
> em voz alta Adonai, Adonai clamem;
> que maior consolação achar podiam?

Começa a scena com o apparecimento dos Montes, demorando-se o Monte Syon, o que dá motivo a revelar-se a veneração que merece; depois que veiu o Syon, e reconhecendo a necessidade de acabar com rivalidades o Carmello propõe que se escolha um arbitro ou Juiz, sendo apontado o Rei Jeossaphat. Apparecem leves suspeitas da sua parcialidade por Guerizim, e o Sinay apresenta quaes as qualidades que um Juiz deve ter:

Quem for para julgar no povo eleito
convem de altas virtudes ser dotado,
despido de qualquer humano effeito
de juizo e discurso levantado;
iguale o rico e povre, sem respeito
considerado inteiro, livre ousado
amigo da verdade, e que a não torça
por rogo, ameaça, peita, ou força.

Vão-se excluindo todos os grandes Patriarchas, que tiveram sympathia e realisaram milagres nos Montes; por fim é proposto o Rei Jeossaphat, que deu seu nome a um valle, e o seu nome significa *que Deus julgou:* «pois logo onde Deus julga — não se pode esperar senão justiça.» Depois de acceito unanimemente o Juiz, os Montes fazem repetir ao Sinay a Outava em que descreve os caracteres do juiz verdadeiro, e cada um dos Montes declama sua Outava glosando um verso d'essa.

Acabada a recitação d'estas estrophes, diz o Sinay:

Pois se de hum consentimento todos estamos
que Jeossaphat nos julgue, que esperamos?
Vamos buscal-o todos, vamos, vamos.

(Vão-se.)

Como em uma especie de preludio para o segundo acto em que apparece o Rei Jeossaphat, cantam:

OS MUSICOS:

Para que em vós senhora
cantára seus louvores
ser rouxinol quizera
d'estes sagrados Montes.

Quizera ser mais livre,
e d'elles não tão longe;
mas ausente e captivo
canto alegre não soffre.

Comtudo, emquanto as sombras
d'esta pezada noite
poem treguas a meus versos
e engano a meus temores,

Rasão será que cessem
meus olhos de ser fontes
pondo-os nos altos cumes
d'onde meu bem se esconde.

Pois nas penas e glorias
meus companheiros fosteis
e a vós sou comparado
no ser firme e immovel.

Lembremos bens passados
presente disfavores,
por que esperanças firmes
nossos males consolem.

Se a voz desconhecerdes,
desculpae patrios Montes
quem por tão largos annos
os estrangeiros soffre.

Pode o ligeiro tempo
mudar formas e vozes,
porém vossas lembranças
nunca tirar nos pode.

Esta nova scena abre com o monologo do Rei Jeosaphat perplexo, e cada um dos Montes vem exhortal-o a que profira o julgamento; elle então decide-se, e manda que falle cada Monte segundo a ordem porque está memorado nas sagradas letras.

As fallas dos Montes são sete *Discursos academicos e predicaveis* compostos pelo rabi Saul Levy Morteyra; recitou o primeiro em nome de Siyon Ishac Cohen Lobatto; o do Sinay, Abraham da Fonseca; do Or, Joseph Cohen Faro; o de Nebo Mosseh Guidhon Obediente; o de Guerizim, David da Fonseca; o do Carmelo, David de Haro; e o de Zetim ou das Oliveiras discursou David Belmonte. Allegam-se passagens dos Prophetas e dos Psalmos em glorificação de cada Monte; e no fim de cada discurso os Musicos cantam estrophes lyricas em quadras assonantadas, e o Rei Jeosaphat manda fallar o Monte que se segue. Acabada esta prolongada audiencia o Rei Jeosaphat diz aos Montes: «Todos vós sanctos sondes — todos amados de vosso criador . . .

> Mas quem pode negar a preminencia
> que a Magestade divina deu a Sinay?
> dando sobre elle a Ley sanctissima
> que causa ao Mundo a paz, a gloria e a vida,
> celebrando sobre elle alegres bodas,
> felices e faustosos desposorios
> com o povo que dedica a seu serviço . . .
> . . . .
> Por tanto firmemente
> por sentença e inviolavel decreto
> determino que a Sinay
> reconheçam por supremo.
> . . . .

Cada um dos Montes proclama a sentença como justissima e divina, e vae saudar o Sinay com santo enthusiasmo. O Monte Sinay termina o Auto «em tanta excellencia com que o senhor o exalta, saúda a Congrega electa, onde a sua Ley com tanto fervor se observa,» e augura o feliz dia em que restituida:

a os patrios Montes, livre e ufana tenhais
todos os bens, gosando em Paz perfeita.

Eis em resumo o extracto do *Auto dos Sete Montes*, que em seu poder conservara o velho Aharão de Chaves; a sua estructura é verdadeiramente poetica, e a linguagem por vezes archaica. Com certeza esta representação na Synagoga de Amsterdam entre os Judeus portuguezes fugidos ou expulsos de Portugal, era uma reminiscencia dos Autos hieraticos que tinham por cá observado. Assim como conservavam a lingua, amavam tambem a tradição. [1]

Na *Relacion de las cosas mas particulares succedidas en España, Italia, Francia, Flandes, Allemania y otras partes, desde febrero de 1636 hasta fin de abril de 1639*, encontramos uma curiosa noticia de actores portuguezes que concorreram a Hespanha ás festas de Philippe IV; exibiu-se um espectaculo nacional: «Continuaram estes regosijos, e na segunda feira seguinte Cortiço, portuguez, representou diante de sua Magestade na ermida de Santo Antonio *quatro Entremezes*, e uma *Boda de Gallegos* com suas gaitas, e uma *Folia portugueza*, que constou de outo mulheres e um homem, trazidos de Lisboa

---

[1] Na litteratura dos Judeus portuguezes, que se estabeleceram na Hollanda, apparecem mais composições dramaticas; apontaremos aqui a *Comedia formosa dos successos de Jahacob e Essav*. Composta por hum autor celebre, estampada á custa de Abraham Ramires, e Ishac Castello. Delft 5459. 1 vol. in-16.º (Cat. Macedo Braga, n.º 108.)

para este effeito, e um jardim de boa propriedade, todo fabricado de duas exquisitas arvores, fructas, plantas e quadros de flores com singular imitação; o que foi raro pensamento, de grande traça e artificio.» [1]

Era sómente pela sua feição nacional que o theatro portuguez poderia provocar curiosidade em Hespanha, e quando a *Comedia famosa* estava no seu maximo esplendor.

1. FR. ANTONIO DA ESTRELLA

A persistencia das festas populares do Natal, em que diante das *Lapinhas* e *Presepios* ainda hoje se representam Colloquios, Dialogos e Autos tradicionaes, fez com que este genero dramatico florescesse no seculo XVII no meio do enthusiasmo absorvente das comedias hespanholas de *Capa y Espada*. Para comprazer com esta sympathia popular foi escripto o Auto intitulado *Pratica de tres Pastores*, que se publicou anonymamente no seculo XVII; affectando uma rudeza e espontaneidade no colloquio dos tres pastores Rodrigo, Loirenço e Sylvestre, revela-nos esta composição um escriptor possuindo um grande conhecimento da dialectologia popular, e ao mesmo tempo dotado de um delicado tino artistico. Bastava esta circumstancia para desejar saber-se quem fôra o poeta que tão graciosamente compuzera um Auto imitando com

---

[1] Apud D. Marianno Soriano Fuertes, *Historia de la Musica española*, t. III, p. 128.

intenção esthetica a rudeza dos pastores e dirigindo a acção dramatica com a simplicidade e ingenuidade vicentina? Na bibliotheca de Evora logrou a insigne romanista D. Carolina Michaëlis encontrar a *Pratica de tres Pastores* sob o nome de Fr. Antonio da Estrella; e ao mesmo tempo publicava na Allemanha uma edição d'esse texto em 1881 collacionado com as lições das tres edições anonymas conhecidas.

Nem na *Bibliotheca luzitana* de Barbosa Machado, nem no *Diccionario bibliographico* de Innocencio se depara com o nome de Fr. Antonio da Estrella. Pela circumstancia de ser frade e compôr Autos hieraticos, crê D. Carolina Michaëlis que poderá identificar-se com Fr. Antonio de Lisboa, auctor do *Auto dos dous Ladrões que forão crucificados juntamente com Christo Senhor nosso*, e publicado em Lisboa por Antonio Alvares em 1603. No *Index Expurgatorio* de 1624 vem prohibido este Auto (p. 93) não se emendando; [1] mas não se encontra ahi apontada a *Pratica de tres Pastores*, a qual traz situações escabrosas sobre a explicação dos mysterios. Concluimos d'isto que o Auto de Fr. Antonio da Estrella foi escripto depois de estar publicado esse volumoso *Index Auctorum damnatae memoriae*, impresso em

[1] Lê-se no *Index Expurgatorio de* 1624, a p. 246: «p. 3. col. 1. se risque *Que por viverdes honrado* até *Minha opinião* inclusivè. Na pag. 8. colum. 2. no meyo, se risque *Logo nego comecei!* até *Samica sempre* etc. inclusivè, que estáo na pag. 9. col. 1. no meyo.»

Lisboa por Pedro Craesbeck, e que poderá considerar-se como primeira a edição de 1626 da *Pratica de tres Pastores* «com todas as licenças necessarias.» Mas por estabelecer a distincta individualidade dos dois poetas dramaticos, nada se pode hoje adiantar sobre Fr. Antonio da Estrella. Vejamos o seu bello Auto; abre a scena com Rodrigo bradando por Loirenço, e perguntando-lhe se vira no ár uma cousa celeste a cantar e annunciando o Messias?

RODRIGO: Ai Loirenço!
Loirenço! dormes ou não?
LOIRENÇO: Não durmo nem adormeço;
Mas, pardês, que estremeço.
Vai cá um tartaranhão
Que canta cousas de preço
Com grande ouzio.
RODRIGO: Tu ouviste?
LOIRENÇO: Ouvi e vi-o
Ser pendurado no ár
Sem descer nem abaixar.
Mas, pardês, que eu estou frio
Do seu dizer e cantar
E novas que deu.
RODRIGO: Juro a corpo de meu
Que isso é cousa celeste.
LOIRENÇO: A cantiga era do céo?
RODRIGO: Pois! quanto á terra não deu
Tam doce cantar com'este!
LOIRENÇO: Nem daria!
Mas aquelle quem seria?
RODRIGO: Quem será? algum charubim
Ou anjo ou selafim
Lá da santa monarquia
. . . .
Viste-o tu aboar?
LOIRENÇO: Escapou-me por tardar,
Por que eu descandecia;
Estrovinhei ó cantar
A quando o quiz lobregar
Elle já se escafedia.

Transcrevemos esta primeira scena da *Pratica de tres Pastores* para se vêr a imitação da linguagem popular, e sobretudo como esse precioso Auto do seculo XVII ainda sobrevive na tradição oral do Alemtejo, nas representações por casas particulares nas vesperas do Natal. Os versos: «Oh Lourenço, — Tu ouves, ouves, ou não?» — E essa outra quadra:

Que um tartaranhão
Aqui anda pelo ár
Sem descer nem baixar
Canta cantiga de preço,

taes como se repetem na tradição oral alemtejana, bem se reconhecem no Auto de Fr. Antonio da Estrella. [1]

O outro pastor Sylvestre está dormindo

---

[1] Em carta datada de Elvas em 28 de Março de 1888, nos escrevia o insigne folklorista alemtejano Antonio Thomaz Pires:

«Vou importunal-o, rogando se digne dizer-me a que Auto pertencem esses excerptos que recolhi da bocca de um rapaz de doze annos, que em tempo fez o papel de *Moço de Pastor* n'uma representação (a que não assisti) em casas particulares d'esta cidade, representações dadas pelo Natal. O Auto que representavam não é com certeza inedito; deve porém ser curiosa a confrontação d'esses excerptos com o original.»

Os excerptos, que em seguida transcrevemos, são um prologo ou lôa, antes de começar o Auto; e a primeira scena da *Pratica de tres Pastores*, conforme a assimilação popular alemtejana. Seria curiosissimo o confronto de todo o Auto oral com o impresso, para se descobrir os processos da adaptação tradicional. Seguem-se os valiosissimos excerptos:

tão profundamente, que para acordal-o é preciso meter-lhe: «bico de junco na venta.» Sylvestre desperta estremunhado, e espirrando exclama:

> Abrinusio, Satané!
> Que vêspa ou demo que é
> Que me morde nas ventãs?

AUTO DO NATAL

(Collegido da tradição oral alemtejana)

Prologo ou Lôa

MOIRAL, RAPAZ E LOURENÇO

MOIR.: O illustre auditorio venho a vêr
Com estes amigos para o entreter.
Ha os dias mui grandes, serões pequeninos,
Buscámos esta ideia para nos divertirmos;
São os que aprenderam no cartapacinho
E tem mais graça do que o toucinho
Tirado á panella e comido em frito.
Ouçam agora o bom e o bonito.

O rapaz nem geito tem
De fazer lume n'um abrigo,
Não dá paixões n'esse estilo.
Pobre Moiral erguido
Vae ó repasto e vem,
Isto soffre-o alguem?
Meu amo cuida, e cuida bem
Que eu que descanço no moço?
Elle o que é é muito guloso;
Que eu tinha umas natas no chôcho
Que a minha ama me mandou,
Elle muito bem que as mamou,
P'ra isso foi elle cubiçoso.
Mas oh que tuna que elle levou!
Sei que vinha,
Que minha ama me mandou,

RODRIGO: Espirrilha, põe-te em pé.
Ah! que mancebo que see
Pera vigiar as manhãs.

E depois de dialogarem sobre cousas da sua condição de pastores, interroga-o Rodrigo:

Uma murcella
Do tamanho d'este páo,
No caminho
Muito bem se fez com ella,
Ó abrigo nunca chegou,
Senão c'os atilhinhos d'ella.
Na panella sei que vinha
Saramagos e toucinho.
O meu bom do rapazinho
'Stá gordo que nem b'ringella
E farto que nem bacorinho!
Quereis vós que o chame fóra?
Oh rapaz! Oh rapaz!

*

RAP.: Nhóra!

MOIR.: Faz um lume muito forte,
E arde lá co' tal fricaz.

RAP.: Olá! O frio que você traz!
Não conhece amigo Belchior,
Que é um homem capaz?
Que me trata bem melhor,
E que nos vem visitar?

*

MOIR.: Adeus, amigo Belchior!
Em me vendo no meu prado,
Assenta-te; virás cansado.
Faz essas migas, rapaz. (*Atira-lhe com os apetrechos ao chão.*)

Dize, rogo-te, mangaz
Não ouviste a embaixada?
SYLVEST.: Que heide ouvir? não oiço nada.
RODRIGO: Pois, che'-te cá, ouvirás.
Cousa nunca apregoada.

. . . .

LOIRENÇ.: Veo um Anjo do céo
Agora, antes não ha nada,

RAP.: (*Pondo a trempe e a caldeira onde vae fazer as migas.*)

Não ha azeite! Moiral.

MOIR.: Á villa vai-o buscar.

RAP.: Não tinha mais que fazer.
Em que não houvera sal!
Mesmo assim, se hão de tragar.
Troia, Bisgóa, Belchior. (*tu, tu, tu* . . .)

MOIR.: Daremos graças a Dês,
Camaradas,
Que assim mandam santas leis,
P'ra beneficio e mercês
Glorias sejam dadas
Padre, Filho, Espirito Santo.

(*Rezando:*) Era e não era,
Era pecegueiro,
Andava de serra em serra
P'ra ganhar de comer;
Lá naquella serra
O lume era de azinheiro.

RAP.: Isso onde quer se acha.

MOIR.: E tu, meu rapazinho,
Pucha por essa borracha
A vêr se escorre algum vinho.

RAP.: Ella vae bem aviadinha.

MOIR.: (*Para Lourenço*)

Aqui sôbola malhada.
A, pollas novas que deu
A redenção é chegada.

Sylvestre não comprehende o milagre do Anjo, e Rodrigo explica-lhe sempre na linguagem pittoresca o peccado original, o diluvio e

---

Lá vae a borracha . . .

LOUR.: Melhor
Me sabe, que ós das vinhas.

(*O rapaz bebe, e dizem os dois Maioraes*)

Oh rapaz! tá, tá, ladrão.

RAP.: (*Apontando para o auditorio*)
As mulheres não bebem? não?

(*O Maioral dá um palazio no rapaz.*)

RAP.: Cuida, por ser um cartaxo,
Que hei barriga de algum macho!

MOIR.: Não estão más, Lourenço. (*Come das migas.*)

LOUR.: Come-as tu, meu rapazinho,
Que tal assim as fizeste.

RAP.: As migas estáo gavadas.
Coma-as quem quizer, que eu vou-m'
A deitar já para o bardo.

MOIR.: A moço tão respondão
Tira-se alma e coração.

LOUR.: Tu, meu rapazinho,
Bem deves olhar
Que tu és o moço
E elle é moiral.

RAP.: O meu moiral
Não quer senão dar!

a encarnação do Verbo com toda a materialidade dos plebeismos de encontro ás abstracções allegoricas. Depois de explicados os mysterios e as prophecias que justificam o nascimento do Messias, os tres Pastores resolvem ir a Belem visitar e presentear o Menino com suas offrendas. O Auto termina com

---

São caprichos de homem,
Quem não tem juizo
Mal pode fallar.

MOIR.: Por esta está perdoado;
Va-se deitar para o bardo.

RAP.: Adeus, que vou para o bardo,
E vós ficaes no abrigo,
Adeus, que eu vou para o bardo
Com meu moço e Rodrigo.

LOUR.: Tambem deitar-me irei
Peço licença a esta gente.
Servo deitado,
Barriga cheia
Pé dormente. (*Deita-se.*)

MOIR.: (*Deitando-se.*)

Sette-estrello vae em pino,
Meu cajado
Vae deitado.
Estas noites do inverno
São por onde me governo;
Nas de verão
Para eu dormir um somno
Deito e boto o gaivão.

ANJO:

Álerta, pastores, álerta!
É tempo de gear.

um bailado de chacota, como usava Gil Vicente nos seus desfechos:

RODRIGO: Agora sem mais tardança
Digamos uma *cantiga*
De chacota, com mudança,
Porque a Senhora não diga
Que somos de má criança.

Que nasceu o Deus-menino
Antes do gallo cantar.

(*Acorda o 1.º Maioral.*)

MOIR.: Oh Lourenço! Oh Lourenço! (*Coça a cabeça*).
Tu ouves? ouves, ou não?

(*Lourenço levantando-se, e coça na cabeça.*)

ANJO:

O gallo quando cantou,
Cantou com muita alegria,
Entre anjos e archanjos
Bemdita *Ade* Maria.

LOUR.: Não ouço, nem adormeço;
Que um tartaranhão
Aqui anda pelo ár
Sem descer, nem baixar,
Canta cantiga de preço.

(*Põem-se a escutar ambos*)

N'umas palhinhas de feno
Nasceu o Deus-menino
Oh plano de rigor
P'ra salvar o peccador.
Deus divino Senhor
Esteja em nossa companhia
Tanto de noite como de dia
Nos dê paz e alegria.

. . . .

Assim como se conservou na tradição oral este precioso Auto, tambem na litteratura encontrou o mais esmerado interesse no estudo e edição critica que d'elle fez D. Carolina Michaëlis, acompanhando-o de um glossario das palavras archaicas e plebeismos empregados no texto pelo poeta, que respeitando a tradição sabia tratal-a com a liberdade de artista.[1]

---

[1] Bibliographia d'este primoroso Auto:

1.) Fr. Antonio da Estrella: *Pratica | de tres Pastores | Rodrigo, Lourenço e Sylvestre | Aparecendolhe hũ Anjo a noite* | Chama hũ pello outro. (Ms. da Bibl. de Evora. Catal., t. II.)

2.) *Pratica | de tres pastores | A saber: Rodrigo, Loirenço e Sylvestre* | Os quaes apparecendo-lhe o Anjo a noite de Natal | espantados chamão hum ao outro dizendo . . . (Sem data, mas evidentemente do começo do seculo XVII. In-4.º a 2 col. Na Bibl. da Ajuda, Papeis varios, vol. XVII.)

3.) Idem. (Com gravura em madeira representando o Nascimento e em seguida começando o texto. No verso da folha 12, lê-se: *Com todas as licenças necessarias.* Em Lisboa. Por Antonio Alvares. 1626. In-4.º, a duas col., de 12 fol. inn. (Catalogo Salvá, t. I, p. 486.)

4.) Id. Lisboa, por Domingos Carneiro. 1659. In 4.º.

5.) Id. Lisboa. Na Officina de Francisco Borges de Sousa. Com todas as licenças necessarias e Privilegio real. 1761. (Na Bibl. munic. do Porto.)

6.) Ein portugiesisches Weihnachtsauto: *Pratica de tres Pastores*—Mit Einleitung und Glossar. Herausgegeben von Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Braunschweig. Druck von Geórge Westermann. 1881. In 8.º grande, a 2 col. de 52 pp. (Reproduz o texto 1.) com as variantes 2.) e 5.)

2. FRANCISCO RODRIGUES LOBO

Entre os dramaturgos nacionaes da epoca seiscentista cabe distincto logar a Francisco Rodrigues Lobo; foi elle que salvou da sua quasi completa extincção a comedia *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos; em premio d'este bom serviço á litteratura dramatica, iam-lhe attribuindo as honras de auctor d'essa imitação da portentosa *Celestina* (*Bibl. lus.*, I, 359.) Reproduzindo a rarissima edição de 1561, escreve na dedicatoria a D. Gonçalo Coutinho, em 1616: «Ainda que todas as cousas prohibidas obrigam a vontade a procural-as mais que outras a que não põe preço a difficuldade, e sempre o nosso desejo se esforça ao que lhe defendem, o que V. M. me mostrou de lêr esta Comedia *Eufrosina* (quando na sua quinta do Carvalhal me tratou d'ella) não tinha por si sómente esta rasão[1] por que mais que todas o obrigava a excellencia da sua linguagem, a propriedade das suas palavras, a galanteria de seus conceitos, a verdade de suas sentenças, a agudeza e sal de suas graças: e sobre tudo ser *livro tanto em favor da lingua portugueza, que todos os affeiçoados o eram a elle;* e tinham magoa de não poderem usar com liberdade da sua lição por alguns descuidos e erros que nella havia.» Allude aqui á sympathia pela lingua portugueza, quando a nacionalidade

---

[1] Referia-se á prohibição no *Index Expurgatorio* de 1581.

estava extincta, e tambem revela o triste facto de ter deturpado o texto da *Eufrosina* conforme as disposições da censura ecclesiastica. Isto se coaduna com o seu caracter subserviente, sendo um dos poetas portuguezes que celebrou em Romances a visita de Philippe III a Lisboa em 1619.[1] Ao tempo que idealisava o heroe nacional no poema *O Condestabre*, em outavas portuguezas, adoptava a lingua castelhana para o *Auto del Nacimiento de Christo y Edito del Emperador Augusto Cesar*, destinado ás representações populares. Foi impresso em 1667 já depois da sua morte por desgraça afogado no Tejo;[2] é bastante curioso para a historia do theatro nacional. É dividido em Jornadas, á maneira castelhana; na primeira jornada vem um Capitão que annuncia ao Imperador a paz universal, e conforme a *Arte nova de fazer Comedias*, de Lope de Vega, o Imperador responde-lhe com cinco outavas sonoras, mandando:

> Que todo de qualquiere officio y arte
> Escriba su prosapia y descendencia,
> En la ciudad donde fuere mas cercano
> Ó sea montañez ó ciudadano.

---

[1] *La Jornada que la magestad catholica del Rey Filippe III de las Españas hizo a su reino de Portugal*, etc. Lisboa. 1623. In-8.º

[2] Fallando d'esta desgraça, escreve o bispo de Gram Pará: «Queira Deus que tivesse n'aquellas correntes a de lagrimas para chorar quanto tinha cantado nas ribeiras do Liz e Lena nos loucos amores da aia ou dama do palacio do Duque de Caminha em Leiria...» (*Memorias*, p. 124. Edição de Camillo.)

Assim que se toca a rebate para proclamar o Edito, apparecem dois pastores Fabio e Cinthio, que andam a cercar um javali. Acode um rapaz portuguez chamado Mendo, typo rude, que faz de gracioso pela sua extrema cobardia. Pergunta-lhe um dos caçadores:

FABIO: Pero que ha de nuestra aldêa?
Ay algo de nuebo allà?
MENDO: Ha cousas que nunca cá
hão chegado a vossa ideia;
que mandou o Cesarea,
ou que decho he sua graça,
mais de cem homens de caça,
de Pastores e Pastoras
Cabreiros, Lavradores,
do campo, aldêa e da praça.
Diz um d'elles muy ufano
ao som do seu tamboril,
que venhão todos oybir
o mandado de Otabiano.
Chegou-se todo aldeano
pera ber o que dizia;
elle logo sem porfia
prégando muy repimpado
nos dixi: Oibi do mandado
que manda su Senhoria:
Que se ba todo o casal
que constar de homem e mulher
para haber de se l'escreber
na Cidade principal.

Em consequencia do Edicto, Silvia, irmã dos dois pastores castelhanos, acompanhada de Laureano seu desposado, foi ao arrolamento e perdeu-se entre a multidão. Fabio e Cinthio encontram Laureano que não sabe o que é feito de Silvia e desconfiam d'elle. Mendo por causa das suas simplicidades de lorpa é

levado pelos guardas amarrado á presença do Imperador. Tudo quanto diz Mendo é em portuguez, com a graça da linguagem popular em parte archaica e em parte corrompida pelo analphabetismo. Na jornada segunda apparece Silvia em trajo de homem, que anda perdida com receio de voltar para casa. Os seus monologos são interrompidos por Fabio e Cinthio que tentam matar Laureano; é aqui a situação entremeiada pelos dislates de Mendo na presença do Imperador. Silvia continua a divagar errante pelos campos recitando longos monologos lyricos; entra Laureano, que adormece; seus cunhados Fabio e Cinthio estão para matal-o, e quando vão para descarregar o primeiro golpe apparece Silvia, que trata de justificar o motivo por que não voltára logo para casa, por se ter transviado ao atravessar a multidão que concorrera ao Edicto do Imperador. Ao terminar a jornada entra o Diabo, que ameaça o mundo, apesar de se terem completado as semanas prophetisadas por Daniel.

A terceira jornada é a mais curiosa; entra Mendo trazendo a panella das migas, que come, e em seguida chegam Laureano, Fabio e Cinthio admirados de vêrem uma noite tão clara:

LAUREANO: Pues son tan largas las noches,
se os parece será bueno
gastemos algo de aquesta
con algun dibertimento.
CINTHIO: Pues algun juego se trace,
mas hade aiudarnos Mendo.
FABIO: Sea mucho en orabuena,
y qual hade ser el juego?

MENDO: Eu só sei a *Cabra-cega*
e mais o *Escondoirello.*
LAUR.: Si trayeis algunos *naypes*
constituime Rey, joguemos.
FABIO: Para esso somos muy pocos;
Empero hagamos a Mendo
el *Juez de nuestra aldea*
a quien nos acudiremos
a proponere nuestras causas,
y el juzgará nuestros pleitos.
CINTHIO: Digo que sois de buen gusto;
gracioso hade ser el juego.

Começam a fingir uma pendencia á maneira da farça do *Juiz da Beira* de Gil Vicente, e a figura de Pero Marques reflecte-se na de Mendo. Eis a primeira questão que se pleiteia, a antiga anecdota dos ovos comidos e não pagos, em que o vendedor pretende que lhe sejam satisfeitos com os lucros cessantes, porque esses ovos poderiam ter dado pintos, que se tornariam gallinhas, sommando tudo para mais de cem ducados. A estas allegações, Mendo responde com o seu bom senso popular:

Emquanto eu cuido as rasões
da sentença que heide dar,
digei-me: — Para prantar
hum alqueire de feixões
posso-os mandar cosinhar?
FABIO: Si vós los mandais cozer
ya mas los bereis nascidos.
MENDO: Pois logo os obos cozidos
como havião de nascer,
e saír pintos vividos.

Acode outro pleiteante; Rodrigues Lobo dramatisou a anecdota que no nosso tempo an-

dava attribuida a um general que mandara um dia que se matasse meio boi para a guarnição de Lisboa:

LAUREANO: Que lo obligue (señor juez)
a dar carne a este lugar
e oy me quieren obligar
a que le mate una rez,
pero la gente tan poca es,
que sin duda hade sobrar
mitad de la carne oy.

MENDO: Pois *matai só meyo boi*
para vos não sobejar.

O divertimento é interrompido pela apparição de um Anjo que vem convidar os Pastores para irem adorar o menino a Belem. Ao ver o Anjo, Mendo grita *A din Rey* (Aqui d'Elrey) e diz para os outros pastores, que o querem levar a adorar o menino:

Leyxa-me, que estou morrendo,
num posso arresfolgar;
aquillo era algum bizam,
minhoto, ou algum ripanso,
ou era andorinha, ou ganso,
ou perdiz ou gabiam.
Eu cuidei que era estorninho
d'estes que cáem na malha,
ou seria alguma gralha
qu'aqui deve ter o ninho.

LAUR.: Mira que es el Angel celeste
que mandado por Dios vino
avisarnos que en Belen
el mismo Dios ha nacido.

MENDO: Eu num sey se isso he berdade
por que estou meyo aturdido
porem quero-me ir comvosco
só por ver esse Menino.

Os Pastores caminham para o presepio; ali explicam o mysterio da encarnação a seu modo e cantam ao menino os seus Villancicos. O Diabo mette-se entre elles envergonhando-os por adorarem o filho de um carpinteiro. A' medida que os pastores fazem as suas offertas cantam tambem, e Mendo com aquella incredulidade da rudeza termina o Auto com estas palavras, que indicam que fôra escripto para ser representado:

> E mais aos que aqui estam
> se me derem a consoada
> para fazer colaçam;
> mas se nom me derem nada
> poder-me-hão cahir na mão.

No *Auto del Nacimiento* de Francisco Rodrigues Lobo, ha o syncretismo da eschola nacional com a comedia castelhana; a lingua portugueza, como já o observára Gallegos, é aqui empregada pelo typo lorpa que synthetisa a rudeza popular. Mas apesar de ter bajulado com romances gratulatorios o invasor castelhano, em uma cantiga da pastora Silvia no presepio, solta este grito da consciencia:

> Ouvi-me, querida prenda,
> ouvi-me agora meu bem,
> por que *o que sinto quizera*
> *dizel-o em bom portuguez.*

Francisco Rodrigues Lobo era um primoroso bucolista da eschola italiana, e com o seu sentimento poetico e conhecimento da pitto-

resca linguagem popular poderia ter feito um *Auto do Nascimento*[1] tão bello como o de Fr. Antonio da Estrella. A imitação castelhana levou-o a complicar a acção, contribuindo tambem para avolumar os defeitos do seu Auto as deturpações do Santo Officio, como se deprehende da Licença: «Vistas as informações que se houveram, podem-se imprimir estes dous Autos (*menos o que vae riscado no primeiro*) e impressos tornarão ao Conselho para se conferirem, e se dar licença pera correrem, e sem ella não correrão.» O Auto não riscado é o *Entremez do Poeta*, no qual Francisco Rodrigues Lobo ridicularisa a eschola dos cultistas seus contemporaneos. Tem por interlocutores o *Entremez do Poeta* um Ratinho, uma Dama e dous Soldados. Abre a scena com o monologo do creado, que censura os requintes poeticos do patrão, e declara que tambem faz seus versinhos, por que toda a ruim manha se pega:

> Certo que bem diz o mundo
> que he doudo todo o Poeta,
> e a meu amo só lhe falta
> andar tirando com pedras,
> . . . .
> Falla sempre *requintado*,
> nom anda cá pela relva.
> Come rasões estiladas
> e bebe quintas essencias.

---

[1] Apesar de todos os seus defeitos, este Auto apparece em grande parte plagiado no *Auto sacramental do Menino Deus*, de 1744. (Torre do Tombo, 18-B; t. III).

Eis que chega o patrão; o creado para lhe pregar uma pirraça finge que está a dormir. O Poeta bate á porta, e como lhe não respondem, rompe n'estas gongoricas invectivas:

Oh incauto negligente,
tens obstructas as orelhas,
que nam percebes meus eccos,
nem a meus golpes attentas?
Que replico? Com quem fallo?
Com quem são minhas loquellas?
Jazes já semisopíto
Ou estás moribundo em terra?
Eleva o pezo corporeo,
abre as visuaes fenestras,
festina-te a abrir-me a porta
se nam qués que me enfureça.

O creado levanta-se regougando, e desculpa-se por não ter comprehendido os latins de seu amo. O Poeta, ferido na vaidade, prorompe:

Essa frase não vale nada,
esse rasoar não présta,
não ha fallar como o culto,
de um critico poeta.
E entre os candidos cysnes
que á Fama prestaram pennas
ao Gongora tive sempre
opinadas preferencias.

Diz o creado, que falla a chã linguagem do bom senso:

Mate-me Nossa Senhora
com quem falle ao pé da letra,
diga pê-á-pá Santa Justa,
e no demais não se meta.

POETA: Esses vocabulos vulgares
são claridades grosseiras,
de que fugas Atalantas
um vate heroico se ausenta.

O creado começa a querer ensaiar-se n'essa linguagem culterana, e pergunta-lhe varias cousas como se chamam:

Como chamará o vinho
quando o pedir na taverna?
POETA: Soporifero Lyeo,
bacchico licôr da cêpa.
RATINHO: Como nomeará o Burro
por palavra mais honesta?
POETA: Simples bruto de Balaam,
quadrupede de grande orelha.
RAT.: Como se chamará á Lua,
ao Sol e ás Estrellas?
POETA: A Lua? Cynthia, Diana,
Latona, triforme deusa.
Ao Sol? Monarcha das luzes,
Titão e quarto planeta.
Ás Estrellas? Diamantes
e nocturnas sentinellas,
caracteres trepidantes
feitos em safira eterna.

Não contente com estas explicações, o Poeta declama um Soneto tão estrambotico, que o creado não podendo percebel-o pede licença para recitar tambem uns versinhos:

Irra! senhor Licenciado
se me empulha n'essa lenda.
Mais deixemos já questões,
ouça-me por sua vida
uns versinhos á *Chamberga*.

Ha aqui referencia a um personagem historico da época, o marechal Schomberg, que

veiu a Portugal em 1660, e dirigiu a campanha do Alemtejo, garantindo pelas suas victorias sobre as tropas hespanholas a independencia de Portugal.

O amo felicita o creado, dizendo-lhe que merece ser laureado — da insignia de Amalthêa. N'isto apparece uma Dama embuçada; o Poeta dirige-lhe seus requebros; ella offende-se toda com os epithetos exquisitos, accodem dous Soldados, altercam e recolhem-se á pancada. Pelo laconismo do *Entremez do Poeta* e mesquinha intriga dramatica deprehende-se que fôra escripto para representação de Bonifrates.

3. D. FRANCISCO MANOEL DE MELLO

Era dotado este poeta de um genio apto para sustentar e desenvolver o theatro nacional no seculo XVII; comprehendeu profundamente o caracter portuguez, conhecia todas as locuções mais peculiares da lingua, viajou no estrangeiro adquirindo um grande senso critico, manteve valiosas relações litterarias, amou, soffreu, e exprimia-se em um ardente lyrismo, tudo qualidades que depois de Gil Vicente nunca mais se tornaram a reunir em um escriptor dramatico. Mas, a vida de acção tornou D. Francisco Manoel de Mello historiador e moralista; a perstigiosa influencia do theatro hespanhol, preponderante em toda a Europa, levou-o a considerar a comedia portugueza como um rudimento apenas, e o apparecimento dos *Ballets* francezes nos serões da côrte de D. João IV desviou-lhe a attenção

para este novo genero que conduzia á creação da Opera.

Nasceu D. Francisco Manoel de Mello em Lisboa, em 23 de Novembro de 1611, de uma familia nobre, sendo seus paes D. Luiz de Mello e D. Maria de Toledo Maçarellos. Recebeu a sua primeira educação no Collegio de Santo Antão, para onde os Jesuitas attrahiam a mocidade aristocratica; cursou letras humanas com o P.e Balthazar Telles, chronista da Companhia e mestre de rhetorica em 1621. Pelo fallecimento de seu pae seguiu a carreira das armas, escapando em 1627 do naufragio da Armada real na Corunha; em 1638 foi enviado a Castella por causa dos tumultos de Evora, e em 1639 occupava o logar de Mestre de Campo de um Terço de mil cento e setenta praças no conflicto da Armada castelhana contra Inglaterra.

Acclamado pela revolução nacional de 1640 o duque de Bragança rei de Portugal, achava-se D. Francisco Manoel militando na Catalunha, onde foi mandado prender, sendo pouco depois restituido á liberdade indo em seguida para a Hollanda.

Em 1641 já assistia D. Francisco Manoel de Mello na côrte de D. João IV tomando parte nos divertimentos dramaticos e musicaes d'aquelle monarcha. N'este curto periodo escreveu o bello *Auto do Fidalgo aprendiz*, que se consideraria imitado de *Bourgeois gentilhomme*, se esta comedia de Molière não tivesse sido representada quatro annos depois da morte do nosso poeta. Conhece-se que o *Fidalgo aprendiz* foi representado, por esta rubrica: «*Farça que se presentou a suas Alte-*

zas.» É escripta em verso de redondilha, com uma facilidade, chiste e movimento bastante raros; D. Francisco Manoel estudava Lope de Vega e conhecia todo o theatro hespanhol, adoptando a divisão das Jornadas, a logica das scenas, a mobilidade do dialogo, a graça das situações, mas acima de tudo accentuando o typo nacional—o *Fidalgo pobre.* Dom Gil Cogominho é o fidalgo de fresca-data, que se expõe a todos os ridiculos para figurar na côrte, que rapa fome para apparentar grandezas, não tendo aonde cahir morto e fallando constantemente do solar dos seus antepassados. O typo do *Fidalgo pobre*, definido por Gil Vicente e descripto pelo humanista Clenardo, estava em toda a sua actualidade: era Portugal esgotado da sua antiga riqueza pelo dominio castelhano, atrazado em cultura pela intolerancia da Inquisição, e pela educação dos Jesuitas, sem industria pelo desprezo do trabalho mechanico, com a propriedade immobilisada em morgados e capellas, com a mendicidade convertida em instituição como se via na infinidade de ordens monachaes que sugavam a terra e todas as energias sociaes; era Portugal indifferente pelo futuro, e fazendo consistir o seu vigor nas tradições heroicas dos descobrimentos maritimos, das suas conquistas de áquem e de além-mar, era elle o *Fidalgo pobre*, representado diante de D. João IV. Durante a curta permanencia na côrte e nas boas graças do monarcha, D. Francisco Manoel escrevia a letra para as *Farças* e *Operetas*, que o rei, consumado musico, mandava compôr pelos maestros e contrapontistas de que se cercava.

O poeta, pela bocca do velho escudeiro do *Fidalgo aprendiz*, mostra-se hostil á Hespanha, como repellindo a suspeita com que entrára na côrte, e porque chegára a ser preso:

> Oh pezar de meu pae torto,
> Descreio dos Castelhanos.

Na primeira Jornada, quando entra o Mestre de Dansa, e diz ao Fidalgo: «Estive já em Madrid,» responde-lhe D. Gil Cogominho:

> Oh se fostes a Castella
> Sabereis cem mil mudanças.

Replica o Mestre motejando contra a nação inimiga:

> Para mudanças e danças
> Todos sabemos mais que ella.

Dom Francisco Manoel de Mello escrevendo a sua comedia n'este momento de revivescencia nacional motejava aquelles que manifestavam o seu sentimento patriotico pela renovação dos velhos trajos portuguezes anteriores ao rei D. Manoel, figurando-os no typo do velho escudeiro Affonso Mendes, *vestido á portugueza antiga*, *barba*, *botas*, *festo*, *pellote*, *gorra*, *espada em talabarte*. Affonso Mendes é um creado do typo dos Sganarello e Scapin, não do theatro de Molière, que não estava inventado ainda, mas da *Comedia sostenuta* italiana que vinte annos depois Mo-

lière introduzia em França. Com o tempo este typo do escudeiro veiu a converter-se no *gallego lorpa* da nossa baixa comedia.

Dom Gil Cogominho é um provinciano enfronhado em cavalleiro, que pretende aperfeiçoar-se em todas as prendas que formavam um bom fidalgo do seculo XVII:

> Presume de homem sisudo,
> De nada sabe migalha,
> E anda enxovalhando tudo.
> Morto por ser namorado.
> Contrabaixo e trovador,
> Cavalleiro, dançador,
> Emfim, Fidalgo acabado,
> Valente e caçador.

De todas estas preoccupações tomou Dom Francisco Manoel as situações engraçadas da comedia. Affonso Mendes apesar de servir o Fidalgo por dois mil e cento a seco, nunca vê as cruzes ao dinheiro. Para vingar-se arma a seu patrão uma esparrella propondo-lhe uns amores de uma equivoca Britiz, cuja mãe Isabel mais parece tia. Para este logro metteu o aio no segredo um chapado velhaco que dá pelo nome de D. Beltrão. Até aqui a proposição da acção exposta no prologo.

Apparece então D. Gil Cogominho *como por de casa, gualteira, balandrão e chinellas, e um apito ao pescoço;* entra apitando com phrenesim a chamar pelos seus creados, mas Affonso Mendes diz-lhe que os creados estão ainda em casa do inculcador. Batem á porta; é o Mestre de esgrima que vem dar lições de valentia a Dom Gil Cogominho: « *entra o Mestre de Esgrima com grandes guede-*

lhas, collete diante, espada muito comprida, e embuçado como valente.» Quando vae para dar lição pede as armas, mas nada se encontra; espadas, adaga, montante, mangoal, tudo falta. Pede pelo menos um espeto; mas o Fidalgo diz-lhe que o não tem, por que não gosta de assado; pede então uma cana, mas não ha cana nem fuso. Dom Gil volta-se para o aio ordenando-lhe que busque pela casa algum objecto que sirva para a lição, e passados instantes entra Affonso Mendes com dous pantufos velhos. Batem-se com esses dous pantufos Dom Gil e o Mestre de Esgrima, e passada a primeira posição diz este:

Depois d'essa entendei logo,
Que em vos chegando a puxar
A ponto haveis de tomar
D. GIL: Já sei, as de Villa Diogo.

A scena é interrompida por tres individuos que batem á porta; vêm alli o mestre de solfa, o mestre da dança e o das trovas. Entra primeiro o Mestre de dança, o rei David mais antigo das procissões da cidade, *muito polido, fazendo mesuras.* Para começar a lição pede algum instrumento musico para acompanhar a dança: em vez de alaúde só ha um birimbáo; *violas*, só na botica; harpa só de couro, *sestro*, só um sestro agouro; por feliz acaso ha uma panella em casa, e é ao tom d'ella que D. Gil recebe uma lição sem tom nem som das danças usuaes do seculo XVII, *Alta*, *Pavana rica*, *Pé de Xibau*, *Galharda*, o *Terollero*, o *Villão* e o *Mochachim*.

Por seu turno entra o Mestre das trovas,

estudantão muito sujo e muito mal vestido, que ensina a fazer Sonetos, Romances, Decimas e Tercetos. Recebidas as devidas lições, é Dom Gil avisado pelo tal Dom Beltrão para ir fallar debaixo da janella da menina Britiz, a quem pretende galantear. A jornada termina ao som de violas no estylo dos velhos Autos.

A segunda jornada passa-se em casa da velha alcaiota Isabel, que está fallando á filha, de que Dom Gil é fidalgo, abastado e noviço em galanteios, e que importa exploral-o; porém a moça, não é tão pratica e aprecia mais:

Um fallar com tanto geito,
Um ditinho de repente
    Que affeiçôa:
Um ter em tudo respeito,
Ai! mate-me Deus com a gente
    De Lisboa.

Entra então D. Gil, *vestido de estranha figura, muito enfeitado*, e D. Beltrão vestido de cortezão. Para assumpto de conversa Dom Gil faz exhibição das suas prendas, toca viola como quem intenta cantar: começa o Romance da *Silvana*, depois o da *Infantina*, e como a moça não gosta d'essas antigualhas, muda para um romance ao divino, como a *Angelina gloriosa*, ou um romance trovado. Mas a moça quer letra nova. É preciosa esta scena em que D. Francisco Manoel de Mello synthetisa todas as phases por que passou a Poesia popular portugueza desde Gil Vicente até ao seu tempo. No meio d'esta distracção musical D. Gil segreda para Brites, e é então que a

velha Isabel, especie de *Celestina*, combina com Dom Beltrão o logro em que o hão de fazer cahir, e avisam o Fidalgo para que volte mais tarde depois das nove horas da noite, por causa da má visinhança.

A terceira jornada passa-se depois do sino-corrido; apparece Affonso Mendes « *com um pano atado na cabeça, carapuça, barbas mudadas, saltimbarca e chuça de Beleguim;* « quer metter um susto a seu amo, que já lhe deve tres mezes de soldada; vem acompanhado de D. Beltrão *com vara de Alcayde, carapuça de rebuço, espada nua, rodella e lanterna de furta fogo.* Batem á porta da Isabel, que *vem á janella com uma coifa branca, embrulhada em um cobertor com uma candea na mão;* combinaram todos tres o logro que armam ao Fidalgo e escondem-se. Era a hora; entra Dom Gil *com uma rodella mui grande, estoque muito comprido, huma couraça e muito mal embuçado.* N'este typo retrata o poeta o estado dos espiritos na sociedade portugueza: D. Gil tem medo de andar de noite, e principalmente de defunctos; occorre-lhe ao ouvir arrastar umas correntes se será o phantasma do Conde Andeiro. Por esta lembrança vê-se que o poeta collocava a acção proximo do palacio em que morava a Condessa de Villa Nova e Figueiró, que por ventura assistiria na côrte á representação do Auto. Da situação angustiosa da vida da côrte, em que fervilhavam as suspeições, escreve ali D. Francisco Manoel:

> As côrtes são arriscadas,
> E vivem n'ellas as gentes,
> *Não sendo as cousas presentes*
> *Boas,* e más as passadas.

Quando D. Gil Cogominho já se apegava a Santo Antonio com o medo do arrastar das correntes e do latido dos cães, *sae correndo um moço em corpo com um mandil em uma mão, e um cabresto na outra;* o Fidalgo crê já que é a negra abujão, mas é um pobre creado que lhe pergunta se viu passar por ali a mula do Prior de San Gião. A covardia de D. Gil converte-se em audacia e espanca o rapaz; porem á cautella encaminha-se para a banda do Chiado, como sitio mais concorrido. N'isto apparecem-lhe dous vultos, *um embrulhado em uma mantilha branca, e o outro em uma capa negra, muito coberto, com um pedaço de morrão accesso na mão.* D. Gil faz das tripas coração para resistir a tamanho medo, interroga as duas sombras, julga pelas respostas que são almas do outro mundo, e quando está mais atrapalhado, diz-lhe um dos vultos, que não é cousa ruim mas sim Guiomar Lopes parteira, que se dirige a casa de uma padeira que a mandou chamar pelo marido. D. Gil com ár quixotesco ameaça o pobre marido para que nunca mais consinta que sua mulher tenha filhos assim tão fóra de horas. Não acabava esta difficuldade, e eis que o Fidalgo se lembra de que tem de passar pelo Postigo da Trindade; n'isto ouve longe *uma campainha a compasso como de homens que encommendam as almas.* O Fidalgo estremece quando ouve bradar: «Lembrae-vos das almas que estão no fogo do Purgatorio, e em peccado mortal.» Julga vêr já uma procissão dos defunctos, e eis que lhe sae *hum vulto negro da moda dos que costumam encommendar as almas tocando a campainha.* Este

costume funereo da sociedade portugueza do seculo XVII, ainda estava em vigor antes da revolução liberal, e subsiste em algumas aldeias. Depois de atravessar estas aventuras, o Fidalgo reconhece a rua e casa em que mora Britiz, e annuncia-se com o modo popular atirando-lhe uma pedrinha á janella. Apparece Isabel, a velha alcoviteira; D. Gil entra ás escuras para fazer uma mudança combinada na jornada segunda, põe-lhe a velha uma trouxa ás costas, e elle sae dizendo: — « Ora tudo faz amor, — Até carretão serei.»

Dadas as primeiras passadas na rua, a velha corre á janella e grita: Aqui d'El Rey! contra um ladrão que lhe rouba o fato; accode logo D. Beltrão vestido de Alcaide, e o criado Affonso Mendes de beleguim e capturam o galanteador provinciano. Affonso Mendes revista-lhe as algibeiras e extrae-lhe quatro tostões. O Fidalgo encarando com a velha exclama: — «Oh mulher do inferno toda, — Nacida para pôr noda — no sangue dos Cogominhos!» Os dois rascões nocturnos fingem que levam o Fidalgo á presença do Doutor Francisco Brabo, por ter arrombado com *gazua* em terra de christãos, e dizem-lhe que hade ser enforcado por ladrão. D. Gil Cogominho declama como epilogo da farça:

> Homens, que vos enxeris
> Na côrte como em bigorna,
> Vêde bem no que se torna
> Qualquer Fidalgo aprendiz.

As difficuldades porque faz passar no seu Auto o *Fidalgo aprendiz*, que se vê mettido

na bigorna da côrte, tornaram-se uma como prophecia; porque D. Francisco Manoel de Mello o bravo militar que tanto trabalhára para a independencia de Portugal, foi d'ahi a pouco tempo mettido na prisão da Torre Velha, victima de uma traição de D. João IV, em que a Britiz da farça foi a Condessa de Villa Nova e Figueiró. Merece desenvolver-se esta intriga, que tornou desgraçada toda a existencia do poeta.

Não chegou a trez annos a vida desenfadada da côrte; repentinamente Dom João IV, que andava sempre sob o terror de traições, em 19 de Novembro de 1644, mandou prender o seu amigo na Torre Velha, onde jazeu nove annos, sempre sob a perspectiva de pena capital. O motivo do desagrado real e da prisão de D. Francisco Manoel tem sido interpretado diversamente, mas todos os factos se ligam á mesma causa; attribuiu-se a intrigas dos que machinaram a execução do ministro Francisco de Lucena, por não ter elle querido acreditar na sua criminalidade pelo simples facto de escrever a seu filho Affonso de Lucena, que ficára em Madrid. Dom Francisco Manoel de Mello estava aparentado com Affonso de Lucena, por casamento d'este; e de mais a mais era sobrinho de D. Agostinho Manuel, mandado degolar como conspirador. Isto bastava para D. João IV entender eliminal-o; estava na indole do monarcha, como refere João Francisco Lisboa: « Os terrores do carrasco castelhano o impelliam a procurar muitas vezes a salvação no carrasco portuguez; e assim o vimos, á volta dos verdadeiros conjurados, sacrificar Francisco de Lu-

cena, ministro habil e fiel, perseguir e prender servidores dedicados, como o Marquez de Montalvão, e sobre tudo Mathias de Albuquerque, justamente quando este acabava de ganhar-lhe uma victoria.» [1] D. Francisco Manoel de Mello deve ser incluido no côro das victimas illustres d'este miseravel coroado, cujo rancor a tradição explica por um selvagem ciume.

Na Allegação dos seus serviços a D. João IV, indica o poeta e valente soldado esse primeiro motivo: «No mesmo dia em que eu estava diante de um esquadrão, governando-o contra os inimigos de V. M., estava alguma pessoa (que já d'esta pratica haverá dado a Deus conta) n'esse Paço persuadindo V. M. me mandasse prender; por que eu sem duvida (a juizo de sua bondade) ia com animo de me passar a Castella.

«Fundava bem esta suspeita em me haver eu escusado de testemunhar contra Francisco de Lucena aquillo que eu não sabia, e este tal queria por força que eu soubesse, com pena de me ter a mim, e querer que me tivesse V. M., e o mundo n'aquella conta em que elle tinha aquelle Ministro.»

Aproveitou-se o caso do assassinato de Francisco Cardoso, mordomo da casa do Conde de Villa Nova e Figueiró; o pae d'elle, Domingos Cardoso, deu querella contra Dom Francisco Manoel de Mello, dizendo que este fidalgo alliciára os assassinos. Francisco Car-

---

[1] J. Francisco Lisboa, *Obras*, t. IV, p. 36.

doso era casado com uma filha bastarda do Conde de Villa Nova e Figueiró, Beatriz da Cunha nascida de uma aia de sua casa. Comprehende-se melhor o interesse que este rachytico conde chamado D. Gregorio Thaumaturgo teria em incriminar D. Francisco Manoel, que mantinha relações occultas com a joven e elegante D. Branca da Silveira, Condessa de Villa Nova e Figueiró, casada com o gebo do tio. Melhor se explica hoje a accusação, diante d'este trecho das *Memorias do Bispo de Gram Pará:* «A Condessa de Villa Nova e Figueiró foi o objecto das affeições de Dom Francisco Manoel de Mello. Allude a ella quando diz *Nuevo la vi.* Dom João IV querendo provar a fidelidade de Dom Francisco Manoel, persuadiu a Condessa que o tentasse. D. Francisco Manuel para lisongeal-a, disse que seguiria o partido de Castella. Foi preso. Assim m'o revelou o Conde de San Lourenço.» (*Op. cit.*, p. 158.) No Nobiliario de Cabedo e Vasconcellos, genealogista contemporaneo de D. Francisco Manoel, desvendou-se o mysterio da sua perseguição; Camillo transcreveu uma nota manuscripta que acompanhava uma copia do *Memorial*, que em 1648 dirigiu a D. João IV, em que vem as seguintes linhas: «dizem que a má vontade com que el rei D. João 4.º se mostrou n'esta pendencia de D. Francisco, procedeu de se encontrar com elle uma noite em a porta do pateo das columnas que está nas casas contiguas ao Limoeiro, em que morava então a Condessa de Villa Nova (senhora de muito bem fazer a quem lh'o pedia) e porque tinha dado ponto, senha e hora, uma noite a Dom

Francisco Manoel, e deu a mesma em tudo a el rei, que tambem era oppositor, não sabendo um do outro, pretendendo subir a escada ambos ao mesmo tempo, e não querendo ceder qualquer d'elles, vieram á contenda das espadas, brigando egualmente com esforço e ventura; cansados suspenderam a contenda, e acudindo gente, se retiraram ambos por não serem conhecidos; sem embargo que el rei conheceu a D. Francisco e D. Francisco não conheceu a el rei, nem sabia que era oppositor áquella empreza. Succedeu depois a morte de Francisco Cardoso, creado da Condessa... Na prisão é que D. Francisco soube quem fôra o rival...»

Durou nove annos a prisão; por uma carta escripta na regencia de Anna de Austria, e em nome de Luiz XIV datada de Paris a 6 de Novembro de 1648, pedia-se a D. João IV a liberdade do insigne escriptor. Na Allegação dos seus serviços diz D. Francisco Manoel: «Fui tão attentado ao grande decoro que devia á justiça de V. M. que havendo recebido uma carta de El Rei Christianissimo para V. M. em recommendação da minha causa, desviei que esta se appresentasse a V. M. pelas mãos do secretario do expediente, só a fim de não obrigar a V. M. contra seu dictame a alguma correspondencia com aquella corôa ainda a troco da minha utilidade.— Presentemente deixei de valer-me da intercessão dos Principes Palatinos, com quem tinha algum conhecimento de Inglaterra, e da rainha sua mãe e irmãos, quando me achei em Hollanda, sendo de alguma maneira invitado com sua auctoridade para esse effeito; só por

me não parecer justo opprimir as resoluções de V. M. com extraordinarias diligencias.»

Em uma carta no estylo philosophico e popular de Sá de Miranda, escreve elle a João Saldanha sobre as suas desgraças, e recorda-se ainda do typo comico de D. Gil Cogominho:

> Tenho um tribunal de pinho
> E um throno tenho de tanho,
> Chamo Tasso e o Marinho,
> E assento a *Gil Cogominho*
> Ao longo de Carlos Manho.
>
> *(Cart. IV.)*

Muitas são as referencias do poeta ás durezas da sua prisão, escrevendo para o seu amigo que estava doente em Santarem:

> Pobre de mim que cativo
> Terra nem ár de meu tenho
> Onde espalhe o mal esquivo;
> E assim vivo, se é que vivo,
> Como feito por engenho.

E recordando-se das caçadas quando estava a côrte em Almeirim, faz o poeta um equivoco culteranista mas não desengraçado, mostrando que sabia

> Ser sempre o mais acossado
> Javali o *já valído*.
>
> Todo o meu viver passado
> Vem á praça cada dia,
> Vivo olhado e perguntado;
> Sou mais olhado que um dado
> Ou tambor de infanteria.

Mesmo depois de preso, D. João IV continuou a aproveitar-se da sua alta capacidade encarregando-o de redigir o *Manifesto* de 1647, estando já condemnado em segunda instancia para o Brazil.

Partiu para o degredo da Bahia em 1653, e nem pela morte de D. João IV abrandaram os odios que pezavam sobre o grande escriptor. Por fim, cansado de soffrimentos e das doenças do clima brazileiro, D. Francisco Manoel de Mello *quebrou o degredo*, e apresentou-se em Lisboa, em 1659. Por um alvará de 30 de julho de 1662 sabemos que foi perdoado do degredo perpetuo a que estava condemnado. Em julho de 1663 estava D. Francisco Manoel de Mello em Paris, como consta da *Relação* do P.e Manoel Godinho: «Fui logo visitado do senhor D. Francisco Manoel, o qual com o nome supposto de Monsieur Chevallier de S. Clément, passava a Roma recommendado a todos os Principes e Republicas amigas por cartas patentes dos Senhores Reis de Inglaterra e França.» [1] Por esta citação do P.e Manoel Godinho se vê como era estimado na côrte franceza; é natural que alli assistisse á representação da *Critique de l'École des Femmes*, e do *Impromptu de Versailles*, por Molière em 1663, que n'este mesmo anno imprimia o *Dépit amoureux*. D. Francisco Manoel de Mello reconheceria alli que toda a sua existencia fôra frustrada, imprimindo-lhe os

---

[1] *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da India para Portugal no anno de 1663*, cap. 16, p. 91. Lisboa, 1665.

tenebrosos processos judiciarios e o carcere uma feição excentrica ao seu talento litterario, unico destinado a continuar a tradição dramatica de Gil Vicente, e de attingir a intenção philosophica de Molière definindo a Comedia moderna. Regressou a Portugal, e em Lisboa falleceu em 13 de Outubro de 1666, sem ter exercido a direcção espiritual que á sua superioridade mental competia, o que se explica pelo terceto em que diz:

> Os brios mais ardentes vereis frios
> Em lhes tocando a sombra do desprezo,
> Consumidora dos mais altos brios. [2]

4. P.e JOÃO AYRES DE MORAES

O gosto *culteranista* ou amenista, que suscitava a imaginação nos contrasensos da linguagem figurada de uma destemperada rhetorica, e á substituição das agudezas de conceitos em vez da simplicidade do sentimento, veiu no seculo XVII a invadir tambem os Autos, que se caracterisavam pelo seu dizer chão, ingenuo e quasi popular. Era uma incongruencia que se observa como feição da epoca, mas não como uma decadencia.

O Auto em que mais accentuadamente se nota a exuberancia da linguagem seiscentista

---

[2] *Obras metricas*, p. 163.— D. Francisco Manoel de Mello é estudado minuciosamente no vol. XVI da *Historia da Litteratura portugueza*, ainda inedito, *Os Culteranistas.*

é o *Tratado da Paixão de Christo N. S.*, composto pelo P.e João Ayres de Moraes, impresso em Lisboa, por Antonio Rodrigues em 1675. Era o P.e João Ayres natural da Villa de Abrantes, como nol-o confessa no titulo do seu Auto; foi socio da *Academia dos Singulares*, e capellão do Hospital de Todos os Santos, que n'este tempo tinha o exclusivo de todas as representações dramaticas e explorava o *Pateo das Arcas* como recurso para a manutenção dos seus doentes. Por ventura visando a este fim caritativo seria composto o *Tratado da Paixão;* é certo, porém, que o Auto não chegou a ser representado, pelo que se vê da seguinte declaração no fim d'elle: «Os Senhores Inquisidores Apostolicos ordenam que este papel se não represente.» (p. 141.) Nas licenças para a impressão do pobre Auto, vem uma datada de 31 de janeiro de 1673 com a mesma odiosa prohibição: «Vistas as informações que se houveram, pode-se imprimir *o Auto* de que se faz menção, *mas não se representará, e no fim se declarará assi*, e impresso tornará para se conferir e se dar licença para correr, e sem ella não correrá.» O pobre Auto foi taxado em meio tostão. O P.e João Ayres de Moraes no resto de seus dias estava inteiramente cego, e foi para distrahir-se na sua escuridão que ditou este Auto; dil-o no prologo: «Como a ociosidade (curioso Leitor) seja fonte de muitos peccados, bem que *sem a minha vista mal podem agradar-te as minhas obras*, por minhas e por mal polidas, ainda assim quiz dar que fazer ao entendimento por livrar-me nas imaginações que traz comsigo a ociosidade, e

assim me resolvi, empregando melhor o tempo, a fazer este *Tratado:* que (supposto em prosa podia ser alivio de tua alma,) quiz que fosse em verso para ser tambem consolação do teu ouvido, *pela pena que me custa o mandar escrever e o não poder limar*, como mais largamente relato no prologo de um livro, que brevemente sahirá á luz; que supposto seja humano, com essa galanteria quiz disfarçar o espirito que envolve. Creio eu, que desculparás seus erros, quando conheças a vontade com que desejo saborear-te o gosto. Contém este *Tratado* a Payxão de Christo S. N., e como em huma Ecloga, que anda impressa, fiz o seu *Nascimento*, resolvi-me n'este livrinho escrever a sua Morte: Tu, pera o lêres abre os olhos da alma, e descendo por elles as lagrimas que te merecem suas finezas, por ventura que te sirvam de escadas para por ellas subir a sua graça. Vale.» E no fim torna a referir-se outra vez á cegueira: «Como *pela incapacidade que o Autor allega no Prologo* d'este livro, não pode mais reparar os descuidos da impressão, pede ao leitor, que primeiro que o lêa, ponha os olhos n'estas erratas, e quando encontre mais algum erro, supra sua emenda *as faltas de seu achaque.*» Os personagens do Auto são: Christo, os Doze Apostolos, a Senhora, San João, Magdalena, Maria Jacob, Maria Salomé, Santa Marcella, um Anjo, Nicodemus, Joseph ab Arimathia, a mulher de Zebedeu, Longuinhos, Simeão, Simão Leproso, um Cego, Anás, Caiphás, Criada, Pilatos, Criado de Pilatos, Criado de Herodes, Princepe dos Sacerdotes, Turbas, Phariseus, Povo hebreu, Povo gentio,

o Diabo, quatro Soldados. Nada faltava para o grande espectaculo; mas a entrada de seis mulheres em scena bastava pára que os Inquisidores não consentissem na representação. A scena começa n'este tom concetista:

CHRISTO: Já de caminhar é tempo,
Que ausente a Aurora rosada
Dá sinal que o Sol brilhante
Aos orbes de luzes banha.
A Hierusalem pois vamos
Passar a festa da Paschoa
Toda para mim de *flores*
Pois *tres cravos* me prepara.

De todos os personagens, Christo é o que falla com mais frequencia no alambicado estylo do Cultismo; depois que avista a cidade de Jerusalem, diz:

Amigos, já divisamos
A Hierusalem, adonde
Seu Povo ingrato esconde
O áspid da morte entre os *Ramos*.

Na entrada de Jerusalem, quando o povo o saúda, tambem lhe não esquece este trocadilho sobre os ramos e a cruz:

Reconheço povo bronco
Que a ley de meu Pay infama,
Se agora me dais a *rama*
Depois me dareis o *tronco*.

Nossa Senhora tambem falla no *Tratado da Paixão* com mais hyperbatons do que sentimento:

Para d'onde em rigor tanto
Ay de mim, triste me heide ir,
Se lá heide ter a propria
Pena que padeço aqui?
Que coração haver póde
Que sendo o mais varonil
Se não reduza a pedaços
Morrendo-lhe um filho assim.
Ó vós todos que passais
Por esta estrada, adverti
Se iguala ao meu soffrimento
Quem melhor soube sentir!

Nas queixas finaes que faz a Virgem o sentimento é abafado pelas agudezas de engenho:

Que heide fazer n'esta magoa,
Quando, ay de mi, considero
Ante meus olhos quebrados
O meu crystallino espelho.
Liquidarei minha alma
Os semivivos alentos,
Se quando não choro muito
Ao muito que quero offendo.
Porém não, lagrimas minhas,
Ide um pouco mais a tento
Que a pena chorada perde
De seus quilates o preço.

E seis estrophes adiante chega Nossa Senhora a mostrar que sabe as figuras de rhetorica:

Chorae, que se o pranto mudo
Hyperbole é manifesto,
Chorando encareço as penas
Quando a vozes emmudeço.

Pelo *Tratado da Paixão* do P.e João Ayres de Moraes vê-se que o Auto nacional atra-

vessava uma violenta crise, que sem o aperfeiçoar, o desnaturava nas suas formas rudimentares. Combatido pela Censura do Santo Officio, pelas Tragicomedias dos Jesuitas, e pelo grande desenvolvimento artistico das Comedias de Capa e Espada, vinham agora as agudezas do Culteranismo tornal-o ridiculo, o pobre Auto nacional. Não podia morrer porque tinha por base a persistencia dos costumes e a poesia da tradição.

5. PIRES GONGE — FRANCISCO LOPES — VILLASBOAS SAMPAIO, E OUTROS

O primeiro e mais celebrado escriptor dramatico que transportou a eschola nacional para o seculo XVII foi o diacono e mulato Antonio Pires, typo analogo a Affonso Alvares, e como elle producto da promiscuidade das escravas, de que fallam Nicoláo Clenardo e Gil Vicente. Frequentou Antonio Pires Gonge a Universidade de Coimbra, cursando ali humanidades; era versadissimo na poesia latina. Por um accidente da sua vida viu-se na necessidade de explorar a litteratura dos Autos populares hieraticos; quando já estava ordenado de diacono, praticou por fatalidade um homicidio, e d'ahi a irregularidade para não proseguir nos gráos ecclesiasticos. Se tivesse seguido a carreira clerical é natural que pelo seu talento na poesia latina fosse levado a compôr Tragicomedias ao gosto jesuitico para festas escholares, que estavam em uso; assim arrojado aos conflictos da vida secular

ou leiga, escrevia para os theatros de companhias ambulantes o ao gosto do povo que só se comprazia com os Autos hieraticos. Barbosa Machado fixa a sua actividade por 1603, e aponta outo Autos seus, de que apenas se conhecem hoje os titulos: *Auto da infame cidade de Pentapolis*, *Auto do Nascimento de Christo*, *Auto da Epiphania*, *Auto da Resurreição de Christo*, *Auto de Santa Maria Magdalena*, *Auto da Rainha de Sabá*, *Auto de Babylonia*, *Auto sobre aquellas palavras do Evangelho: Vigilate mecum*. Ainda nos fins do seculo XVIII eram citados estes autos pela sua fórma vicentina: «Muitos outros se deram a este genero de composição e escreveram *Autos em verso* e no estylo comico; assim como Antonio Pires Gonge, natural de Santarem...» [1]

Da mesma terra era natural Manoel Nogueira de Sousa, ahi baptisado em 23 de Abril de 1640 *(Bibl. lus.*, IV, 324); seguiu a eschola sustentada por Antonio Prestes e Pires Gonge. Escreveu o *Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso*, que intitulou com uma sobejidão culterana *El Sol a media noche;* e correu impresso o seu *Auto comico da Adoração dos Santos Reis Magos*.

O livreiro Francisco Lopes, que tanto trabalhou com as suas *Sylvas* e Relações de milagres para popularisar D. João IV e levantar o espirito do povo durante as luctas da independencia nacional, tambem veiu explorar

---

[1] P.e Thomaz de Aquino, *Advertencia aos Autos de Camões*, t. V, p. XXVII.

esta corrente dos espectaculos dos presepios com um *Auto e Colloquio do Nascimento de Christo*; é pobrissimo de acção, e simples como uma Lôa das que se recitavam em familia diante da *Lapinha*. Começa por um prologo em quintilhas, algumas d'ellas mimosas:

Quando o homem mais se cobre
de seda, brocado e pelle,
mais forrado, rico e nobre,
entam nasce Deus por elle
despido na palha, e pobre.
E quando o frio ameaça
ao pobre e ao mal vestido,
que tudo fére e traspassa,
entam nasce Deus despido
por nos vestir de sua graça.
Tudo pelo frio inverno
se recolhe e agasalha,
com regimento e governo;
e entam nasce Deus eterno
despido por nós na palha.
Quando o passarinho leve
não sáe do seu ninho fóra,
que de frio não se atreve,
o menino Jesus chora
coberto de frio e neve.

Ditos estes versos sae o representante que *bota a Lôa*, e entra o pastor Gil; em seguida Sylvestre cantando, com Paschoal; queixam-se de se levantarem da cama muito cedo, e fallam contra as mulheres e amas ou patrôas que ficam dormindo. No meio d'isto adormecem, e n'este ensejo apparece um Anjo a avisal-os do nascimento de Jesus. O pasmo dos pastores e a sua visita ao presepio para adorarem o menino é de uma rudeza sem graça, e de uma incredulidade inconsciente. Entram

depois outros pastores mais bem trajados, e sómente no fim do Auto é que apparece um vislumbre de poesia:

> De que choraes, Deus eterno,
> sendo alegria dos céos?
> tremeis tambem pelo inverno,
> de que tremeis, meu bom Deus,
> se de vós treme o inferno?
> Choraes, por que nos mostráes
> que tudo he lagrimas no mundo,
> que vós, meu Deus, alegraes,
> com mysterio tão profundo
> anjos, homens e animaes.

Francisco Lopes tinha um grande sentimento e sympathia pelas tradições populares, revelando-se principalmente em poemas de vidas de santos, como *Santo Antonio*, *Martyres de Marrocos*, e *San Bom Homem*; muitos dos seus versos chegaram a assimilar-se na corrente oral do romanceiro do povo.

Os Autos do Nascimento de Christo e os milagres de Santo Antonio eram o thema predilecto do theatro nacional, que se mantinha n'esses rudimentos hieraticos. Barbosa Machado cita um presbytero natural de Torres Novas, como auctor de dois Autos anonymos que correram impressos, um do *Nascimento*, e a *Comedia de Santo Antonio*.

Em Gregorio Ayres da Motta Leite, natural da Gollegã, aonde nasceu em 9 de Maio de 1658, alliam-se a corrente castelhana das Comedias famosas com o velho Auto popular; Barbosa aponta o seu *Entremez das Donzellas*, e a comedia *Duelos y zelos hazen los hombres necios*. (*Bibl. lus.*, II, 410.) Egual

phenomeno se dá com José Corrêa de Brito, natural de Lisboa, auctor do *El Mercurio divino, Auto sacramental y allegorico*, publicado em 1678.

O auctor do poema epico *Insulana* Manoel Thomaz, natural de Guimarães, tambem cultivou a forma dramatica do Auto; falleceu em 1665, deixando ineditos e hoje perdidos quatro *Autos sacramentaes*, cinco Comedias e varias Loas e Villancicos. Cita Barbosa como poeta dramatico a Pedro Vaz Quintanilha, auctor do *Auto do Nascimento de Christo nosso Senhor*, do *Auto de Sansão*, assumpto modernamente tratado em uma Opera, e o *Auto de San Braz*. (Bibl. lus., III, 624.)

O chronista Fr. Lucas de Santa Catherina, nascido em Lisboa em 1660 seguiu este gosto litterario do tempo escrevendo o *Oriente illustrado, Primicias gentilicas*, que Barbosa Machado classifica como « *Auto* muito largo *da Adoração dos Reis Magos* em verso.» (Ib., III, 42.) Nos conventos eram usuaes e permittidas as representações dramaticas ao divino; principalmente as freiras davam mais relêvo ás lendas agiographicas desenvolvendo-as em Autos. Soror Maria do Céo foi uma d'estas santas almas, que assim alegrou a solidão das suas companheiras; nascida em Lisboa em 11 de Septembro de 1658, de Antonio Deça e D. Catherina de Tavora, entrou para o convento da Esperança, da ordem franciscana, em 27 de junho de 1676. Escreveu trez Autos sobre a lenda de Santo Aleixo intitulados *Maior fineza de amor, Amor e Fé*, e *As lagrimas de Roma;* escreveu mais o *Triumpho do Rosario repartido em cinco*

Autos; e sob a influencia das comedias castelhanas, as tres seguintes *En la cura va la flecha, Perguntarlo à las Estrellas*, e *En la mas escura noche.*

Era frequente um mesmo auctor escrever Autos portuguezes ao antigo, e Comedias accommodadas ao gosto dominante de Madrid. Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, publicou a *Musa entretenida de varios Entremezes* em 1658, com vinte cinco entremezes em portuguez e castelhano. Obteve nova edição em 1695, por isso que era o unico repertorio que restava aos theatros publicos e particulares, como o declara Nuno Nisceno Sutil na *Musa Jocosa*, attribuindo-a á falta de entremezes portuguezes. Consta a *Musa entretenida* dos seguintes entremezes em castelhano de tres e quatro figuras quando muito, proprios para Pateos, Côrros e Companhias ambulantes: *El Alcalde mas que tonto, Los tres imigos del alma, Almotacé borracho, Assalto de Villa Vieja, Dos conselhos de un Letrado*, Do *Negro mais bem mandado*, do *Ahorcado fingido, El engaño del Alferes, El picaro hablador, El Capitan mentecapto, Dous Cegos enganados, Dos Alcaldes, Engaño de una negra, De um Soldado e sua patrona, Los Valientes mas flacos, Dos Sargentos borrachos, Dos caras siendo una, Castiguo de un Castellano, La burla mas engraçada, Reprehensiones de un Alcalde, Las fingidas Viudas, Çapatero de Viejo y Alcalde de su lugar, As Padeiras de Lisboa, El enredo mas bizarro, El defuncto fingido, As Regateiras de Lisboa.*

D'estes Entremezes seis apenas são escri-

ptos em portuguez, os restantes em castelhano mesclado de portuguez; em manuscriptos do seculo XVIII encontram-se copias sem os córtes infligidos pelo Santo Officio, mas apesar de restituidos á integridade do original sempre se reconhece que nasceram mal metrificados e falhos de invenção.[1] Eram tambem representados nos conventos de freiras; Soror Violante do Céo escrevia a seguinte Decima ao auctor da *Musa entretenida:*

Con tal gracia entreteneis
a quien burlando agradais,
que quanto mas os burlais
mas applausos mereceis;
tan singular os hazeis,
que es fuerça que el mundo assombre,
pues custando tanto a un hombre
ir su nombre eternizando,
vos solamente burlando
eternizais vuestro nombre.

Tal era a depravação do gosto litterario. A maior parte dos entremezes d'esta collecção não têm pensamento nem acção; dialogos insulsos e desconnexos de soldados, castelhanos, alcaides, regateiras, espadachins, terminando sempre o espectaculo á pancada ou com chacotas e musica. Uma simples anecdota basta-lhe para architectar um entremez; assim no dos *Cegos enganados*, em que um

[1] Nos Mss. de Monsenhor Hasse, que foi revisor do Santo Officio, encontram-se copias d'estes desgraçados entremezes. (Mss. da Bibliotheca da Universidade, n.º 376.)

Estudante conversando com os pedintes e conhecendo que estes o ludibriam, vinga-se dizendo que dá um tostão a um d'elles; o outro cego reclama o seu meio tostão, e ás negativas do companheiro responde com bordoada. Ha n'este Entremez elementos que interessam ao conhecimento da poesia popular; dizem os cegos na sua caramunha:

1.º CEGO: Mandem-me resar, senhores,
A *Oração de Santo Anselmo.*
2.º CEGO: E a mim mandem-me rezar
A *de Santo Nicodemus.*
1.º CEGO: Mandem, mandem-me resar
A *de San Bertolameu,*
Que tem por uma cadeia
Todos os demonios prezos.
2.º CEGO: Ha quem me mande rezar
Da *Virgem Santa os Mysterios,*
E tudo o mais que a Cartilha
Nos manda resar aos cegos?
1.º CEGO: Esta é a ponte de Coimbra
Tam celebrada dos tempos etc.

A influencia da *Musa entretenida* continuou-se no seculo XVIII na *Musa jocosa*, como confessa o auctor, dizendo que escrevera a série de entremezes: «para lisongear o gosto de algumas pessoas de respeito e obrigação, que os pediam para algumas festas particulares. Porém, depois da instancia de alguns amigos de bom humor, se formou este Resumo para se dar á impressão, por vêr que havendo um só livrinho intitulado *Musa entretenida*, este se tinha impresso segunda vez por falta que havia de Entremezes portuguezes.»

Tambem o genealogista e desembargador da Relação do Porto Dr. Antonio de Villasboas e Sampaio escreveu uma Ecloga, com grandes monologos lyricos, que publicou em Coimbra em 1678 com o titulo *Auto da Lavradeira de Ayró, composto por Joam Martins, Criado do Duque de Barcellos, agora novamente accrescentado, e emendado da antiga linguagem nesta impressão.*

Vê-se que simulava uma certa intenção archaica, imitando o gosto popular, e affectando um pseudonymo. Do assumpto da composição mais lyrica do que dramatica, diz Barbosa Machado: «No qual (Auto) com engenhosa fabula em verso portuguez refere os amores de certo pastor e sua transformação em o Monte de Ayró, e a conversão da amada Nympha em a fonte da Virtude, da qual se lembra em a *Nobiliarchia portug.*, cap. 9, p. 93.»[1] O *Auto da Lavradeira de Ayró* foi segunda vez impresso em Coimbra, na Imprensa da Universidade em 1841. Villasboas e Sampayo, nasceu na quinta de Fareja, termo de Guimarães, e era senhor do solar do paço de Villasboas e Torre de Ayró, no termo de Barcellos; para idealisar a fonte da Virtude, que corre junto ao monte de Ayró, metrificou uma Ecloga, em que introduziu um certo sentimento e colorido pittoresco da linguagem popular. Começa em forma descriptiva, que poderia servir de lôa:

---

[1] *Bibl. lusit.*, t. I, p. 428.

Ao pé do Monte de Ayró
onde só de uma pégáda
deu á fonte da Virtude,
que ahi nasce, vida e fama

. . . .

No Paço de Villasboas,
lugar, onde pela calma
á sombra de verdes olmos
se ajuntam bellas serranas;
Pelo caminho de cima
com hũa talha apedrada,
pucarinho de Estremoz
em prato de porcelana,
Hia Leonor pela sésta
para a fonte a buscar agua,
lauradora, que de todas
he por fermosa envejada.

Pastores de Ayró
fugi, apressai-vos,
que vae Leonor
a dar-vos cuidados.

Leva o cabello em rolete,
melenas dependuradas,
gargantilha de belorios
com relicario de prata.
Colete de serafina,
figa de azebiche á banda,
ramal de coraes no braço
e camisa debuxada.

. . . .

Descalsa pelas pedrinhas
vae sem medo de topadas,
e assi melhor que de meyas
vai Leonor indo descalsa.

Prosegue esta descripção deliciosa, mesclada de vez em quando com arrebiques de culteranismo, imitados evidentemente sobre o

thema das voltas quinhentistas *Na fonte está Leonor* e *Descalsa vae pela neve*, que Christovam Falcão, Camões, Jorge Ferreira, e Francisco Rodrigues Lobo trataram por formas diversas cada qual mais bella. A lavradeira de Ayró assim que chega á fonte:

Põe de parte o pucarinho,
começa a lavar a talha,
e soltando ao ár a voz
suavemente assi canta:

CANTIGA

Nam quero bem a ninguem,
em nada amor me maltrata,
nem o desamor me mata,
nem me cansa o querer bem.

Prosegue a descripção interrompida por outra cantiga de Leonor:

O meu pucarinho
com que agora venho,
vêde como é lindo,
de barro vermelho.
Nam se gabe alguem
que bebe por elle,
que o meu pucarinho
só para mim serve.
Inda que tem azas
A ninguem dá asos,
péga-se nos beiços,
cheira como barro.

Descreve-se o pastor Belardo que a escutava de traz de um salgueiro, e lhe canta:

Mais favor devo ás pedras
do que á tua fermosura,
que as pedras duras não fogem,
tu foges, e mais é dura.

E como Leonor olhasse para vêr quem tocava a gaita, Belardo recita uma longa enfiada de endecasyllabos em enfadonho monologo, que desnatura o Auto e o converte em insulsa Ecloga, descrevendo como aquella fonte fôra uma Nympha que não quizera ouvir de amor o apaixonado Ayró, que se transformou em monte. E voltando depois ao metro de redondilha:

Assi dizia Belardo;
e Leonor tomando a talha
lhe disse: — Belardo, adeus,
sam horas de ir para casa

. . . .

Na aldeia ha outras pastoras
em quem mais bem empregadas
podem ser essas finezas,
porque eu pouco valho ou nada. —
E pondo a talha á cabeça
se foi de volta virada,
e Belardo se ficou
dizendo: — E quem tal cuidara!
Rizelo, que tinha ouvido
tudo quanto se passára
do pinheiral da boucinha,
por detraz de uma enramada

. . . .

Depois de se rir um pouco
cantou com linda toada
as cantigas que se seguem,
em quanto as cabras pastavam:

CANTIGA

Ao pé de uma junqueirinha
corre uma fonte de prata,
se Leonor quer bem a outro
bem necio he quem se mata.

Rizelo ao modular as quadras que vae cantando termina apprehensivo, se não será a sua situação junto de Florizela semelhante á de Belardo, de quem elle se está rindo. O *Auto da Lauradeira de Ayró* embora apresente fallas de tres personagens, não tem forma dramatica; mas é interessante como regressão ás formas da Ecloga pastoril de que o Auto se desprendeu pelo genio de Juan del Encina e de Gil Vicente. Nos fins do seculo XVII a designação de Auto estendia-se a relações em prosa e a pequenos poemas, talvez para aproveitar a curiosidade popular que suscitava este titulo. [1]

---

[1] O *Auto dos Quatro Novissimos do Homem*, por Jeronymo Corte Real, é um poemeto em verso solto no qual entra uma meditação das penas do purgatorio; o *Auto das lagrimas de San Pedro*, é um poemeto de Bernardes, que vem nas *Rimas ao Bom Jesus;* está no mesmo caso o *Auto das lagrimas de San João*. O *Auto da Vida de Adão pae do genero humano, primeiro monarcha do universo*, por José da Cunha Brochado sob o pseudonymo de Felix José da Soledade, é uma recapitulação em prosa de alguns capitulos do Genesis. No seculo XVIII é que se abusou mais do titulo de Auto dando-o a relações picarescas em prosa como o *Auto de Clara Lopes, exemplar de cristaleiras* e *Auto da Padeira de Aljubarrota.*

§ VII. A Eschola de Gil Vicente no seculo XVIII

A) O Pateo das Arcas e o Pateo da Mouraria *

Abre este seculo com o antigo *Pateo das Arcas*, que desde 1591 até 1755 foi sempre a unica arca de alliança em que se conservou a tradição dramatica popular. Deixámos transcripta a authentica e minuciosa descripção d'este Pateo feita em 24 de Maio de 1707; o seu rendimento era consideravel, por isso que desde 25 de Agosto de 1711 até 9 de Fevereiro de 1712, teve de receita 4:284$090 rs. o que é indicativo de uma numerosa concorrencia. Com data de 17 de Maio de 1716 achamos contractado *José Ferreira e mais Companhia das Comedias* para darem as suas representações no referido Pateo. Por ventura aqui se representaram as Mogigangas e Entremezes collegidos por Francisco Vaz Lobo, publicados em 1718. A contar d'este periodo apparece a riquissima e incalculavel producção das *Comedias de cordel*, em que o genio portuguez suffocado pelo despotismo bragantino, se mostra original ou melhor *nacional*, nas baixas atellanas, que ainda se conservam em folhas volantes. Luctava agora com o perstigio cesáreo da *Opera italiana* em Portugal, que começou a cantar-se na côrte em 1720, como se manifesta pelo titulo de uma d'ellas, *Il triumpho delle Virtu*.

O privilegio exclusivo sobre os theatros, que pertencia ao Hospital de Todos os San-

tos, e a preponderancia do *Pateo das Arcas* começaram a ser illudidos por meios capciosos não exarados ou previstos nos privilegios, e por continuadas reclamações. Na provisão de 15 de Septembro de 1738 vemos: «que em Junho de 1727, havendo-se representado ser indecente a uma Mesa tão pia, instituida para ministerios tam santos como exercitar a misericordia, occupar-se em ajustar com comediantes e em exibição de Comedias, fôra eu servido (*sc.* D. João v) mandar escrever ao Provedor, que então era da Misericordia, ser do meu real agrado que insinuasse ao thezoureiro do Hospital e aos mais Irmãos da dita Mesa se abstivessem totalmente d'este emprego; e em reverencia d'esta resolução, cessara a representação das comedias e o uso dos privilegios concedidos ao Hospital, e ficara este perdendo o rendimento e dominio util do *Pateo* que havia reedificado com tanto dispendio, e que lhe tinha feito grande falta para a cura dos enfermos que a elle iam; etc.» Por este importante trecho da citada Provisão, se vê que durante onze annos (de 1727 a 1738) perdeu o Hospital de Todos os Santos o privilegio dos tres quintos do rendimento das Comedias e o dominio util do *Pateo das Arcas;* parece pela leitura d'esta disposição, que *cessara a representação das Comedias*, mas é de suppôr que se subentenda aqui uma restricção: «com intervenção ou por conta do Hospital.» A prova da nossa hypothese encontra-se n'esta mesma Provisão: «havendo-se introduzido n'esta côrte em o anno de 1735 uma Opera representada e cantada por musicos italianos em casas que para isso alu-

garam em frente do convento da Trindade, a qual se representava publicamente, admittindo-se a ella todos os que pagavam a entrada taxada pelos mesmos representantes, e no anno passado de 1736 se introduziu mais uma Comedia italiana, que tambem se representava com a mesma publicidade em casas para isso alugadas pelos mesmos representantes, sem que para nada d'isso pedissem os authores de taes representações licença ao Hospital, nem com elle fizessem concerto algum para lhe assignalar o logar em que representavam, mas antes privando o Hospital da posse de se fazerem sómente no seu *Pateo* as representações das Comedias de que não tinham differença essencial ao que modernamente se introduziram; » etc. Por esta especie de relatorio que precede a renovação do antigo privilegio suspenso desde 1727 se vê que sómente o *Pateo das Arcas* estivera fechado.

Em 1737 appresentaram-se ao Hospital Luiz Trinité, João de Villa Nova e Antonio Fustier, propondo a arrematação ou arrendamento do theatro do *Pateo das Arcas* por 600$000 rs. annuaes. Foi então que o Hospital pediu remedio contra as perdas que soffria desde a suspensão dos seus privilegios em 1727. O rei attendeu a este pedido, como se vê pelo seguinte trecho da citada Provisão de 1738: «recorrendo os supplicantes (Provedor, Thezoureiro e Mesarios) a mim, por se lhes offerecer quem quizesse alugar-lhes o seu *Pateo* com o uso do seu privilegio, para que fosse servido haver-lhe por bem que os supplicantes se podessem ajustar sobre o alu-

guer do seu *Pateo* e uso do referido privilegio, e prohibir em virtude d'elle quaesquer representações que n'esta côrte se fizessem sem licença do Hospital e em logar que por este lhe não fosse assignalado, usando para esse effeito de todos os meios que por direito lhe fossem permittidos, fôra eu servido (*sc.* D. João v) resolver que os supplicantes podessem usar dos seus privilegios nos termos em que era concedido de se permittirem representações de Comedias ou Operas, sem que se intromettessem no ajuste d'ellas.» Assim pôde o Hospital readquirir os seus antigos privilegios, ainda que não tão extensivos e absolutos como d'antes. Em consequencia d'esta Provisão de 15 de Septembro de 1738, foram tambem julgados sujeitos ao privilegio as Companhias de *Marionettes* ou *Bonifrates*, que por este tempo se exhibiam em Lisboa; a Opera italiana, situada defronte do convento da Trindade desde 1735, requereu tambem licença ao Hospital para continuar as suas representações; e o *Pateo dos Condes* «em que antigamente se representavam em hespanhol per 600$000» e onde representavam os actores de comedias italianas que se introduziram em Lisboa em 1736, foi dado a uma companhia franceza, que pagava duzentos mil reis annuaes, representando *Entremezes*, *Ballets* e exhibições de *Presepios*. Apesar d'estas tres licenças concedidas pelo Hospital, o *Pateo das Arcas* foi successivamente arrendado pelos trez emprezarios já citados ao tempo em que a Opera italiana, tornando-se em Portugal uma diversão regia, influenciou de tal fórma no animo do monarcha ou dos seus mi-

nistros, que o privilegio foi extincto por Carta regia de 28 de Janeiro de 1743, sendo compensado o Hospital com a esmola annual de 1:300$000 rs. pagos pela Casa da Moeda. O arrendamento do *Pateo das Arcas* acabou em 1742, em consequencia da inexplicavel Carta regia, motivada pelo immenso predominio da Opera italiana, para a qual foi construido o sumptuoso Theatro da Ribeira. Em 1739 occupava o Theatro da rua dos Condes uma companhia italiana, cantando alli *Demetrio*, *Il Velogeso*, e *Merope*, e em 1740 o *Ciro riconosciuto*. Na Carta regia alludida estabelece-se, que se sustaria a esmola de um conto e trezentos mil reis ao Hospital « *se continuarem* n'esta côrte as ditas representações de Comedias ou Operas, ou qualquer outra, semelhante, etc.» Por esta clausula se vê, que já não bastava para subsidio ao Hospital o rendimento dos seus privilegios, ou porque lhe appareciam poucas companhias a requerer-lhe licença, ou por que o publico não concorria aos espectaculos em rasão do alto preço que as companhias oneradas com o privilegio exigiam aos frequentadores. Dava-se a livre concorrencia do Theatro da Trindade, Pateo dos Condes, Theatro do Bairro alto, Pateo da Mouraria, e do Salitre, erigindo-se tambem os theatros regios de Queluz, de Salvaterra, da Ajuda, da Graça, a Opera do Tejo e San Carlos.

Depois do *Pateo das Arcas* segue-se-lhe em antiguidade o *Pateo da Mouraria* conhecido no seculo XVI pelo titulo de *Pateo da Bitesga*, tendo começado a funccionar a 11 de Julho de 1594 sob a direcção de Manoel

Rodrigues. Resistiu á acção do tempo e ás maldições do Santo Officio, mudando apenas de nome e ficando chamado pela sua situação no bairro da Mouraria. Até 1735 teve uma existencia obscura, e estava reduzido ás *Comedias de Bonifrates*,[1] devendo depois a sua celebridade, como affirma Costa e Silva, ás comedias de Antonio José (o Judeu).

O ingenuo Manoel de Figueiredo, que tentou levantar o theatro portuguez, falla da impressão que na sua mocidade lhe produziram as representações d'estes Pateos: «Eu sou mais povo que o mesmo povo; e não ha ninguem tão grosseiro como eu! Choro ainda hoje pelas *Comedias da rua das Arcas*. Lá pilhei esta gota de bom rapaz; morava alli ao pé do Nicola, e com o boccado na bocca, ia sempre para o *Pateo* a ganhar o ferrolho; e assim fazia depois para os *Presepios* e *Operas de Bonecos da Mouraria*, e por fim para o *Bairro Alto*. Sempre fui visinho dos theatros. Que tempo. Que brincadeira! Mas tudo o que é bom acaba.»[2]

Este *Theatro do Bairro Alto* era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure, tão fallado, como diz Costa e Silva,[3] depois de se representarem n'elle as comedias do Judeu e as de Alexandre Antonio

---

[1] Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico*, t. x, p. 331.

[2] *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. v, p. 41.

[3] *Op. cit.*, t. x, p. 294.

de Lima em concorrencia com as Companhias hespanholas.[1]

B) **Representações de Autos e Lôas, nos costumes populares**

Encontra-se em uma noticia da *Gazeta de Lisboa*, com data de 8 de Maio de 1789: «Informão d'Amarante, que Francisco Diogo de Moura Coutinho, pessoa de muita nobreza, movido da sua devoção, fez celebrar o *Auto do Descendimento da Cruz* na sua Quinta de Borba em o dia de sexta feira da Paixão do presente anno. Representaram n'este sacrosanto Acto 72 figuras no traje e modo mais adequados: houverão dous Sermões muito eruditos e doutrinaes; e por fim huma procissão do Enterro, que girou até á rua da Lixa. Foi cousa admiravel, que tendo das tres Provincias do Norte concorrido para esta pia funcção para cima de 25$ almas, não houve a menor desordem, por que todos respiravam devoção e ternura.»[2] Esta concorrencia das tres provincias do norte, Minho, Douro e Tras-os-Montes, e o numero de figuras da representação do *Auto do Descendimento da Cruz*, é verdadeiramente comparavel ao espectacu-

---

[1] O *Pateo do Patriarcha*, construido em 1812, tambem teve o nome de *Theatro do Bairro Alto;* era situado na rua de San Roque. Importa não confundil-o com esse outro mais antigo.

[2] *Gazeta de Lisboa.* (Supplemento do n.º XVIII; 3 de Maio de 1789.)

lo que ainda hoje se representa em Ober-Amergau, na Baviera. Era a paixão pelas representações hieraticas, que mantinha a eschola de Gil Vicente, e provocava os escriptores a satisfazerem a curiosidade popular. A tal impulso foi devida a composição da *Thalia sacra*, collecção de Lôas por occasião de varios mysterios de Christo e da Virgem, que em 1736 publicou Francisco de Sousa e Almada. Estas Lôas eram cantadas; diz o seu auctor, que pertencia á academia dos *Applicados:* «Esta é a primeira vez que sáem á luz n'este reyno *Loas* sacras.» E no prologo declara: «Muitas pessoas me tem instado que publique algumas de minhas *Loas*, assim portuguezas como castelhanas, que a varios rogos tenho composto para applauso de alguns sagrados Mysterios de Christo e da Virgem e de muitos Santos, cujas instancias me parecem justas, principalmente por dous motivos:

«Primeiro. Porque havendo neste reino todo o genero de escriptos portuguezes impressos, assim poeticos como prosaicos, não houve até agora quem compuzesse, ou ao menos imprimisse *Loas Sacras* dos Mysterios de Christo, da Virgem ou de alguns Santos: e era bom que não faltasse este genero de escriptura em um reino cheio de tanta sabedoria e piedade.

«Segundo, (e este é o principal); por que *em muitas festas de altares nas ruas* e tambem nas casas particulares, *querendo fazer alguma representação theatral*, como não têm cousa impressa que condiga ou com a sua festa ou com a sua possibilidade, pegam-se então a Entremezes que andam manuscriptos,

indignissimos por certo não só de se representarem, mas ainda de se lêrem por sua indecencia e obscenidade; em cujas representações ficam escandalisados os ouvintes, injuriando o applauso dos Santos, e Deus muito offendido. Estas desordens sem duvida se evitarão por meio d'estas *Lôas*, impressas, as quaes são mui faceis de representação, movem e incitam á ternura e piedade dos sagrados Mysterios.

«Em Portugal é esta a primeira vez (como já disse) que sáem a luz Loas sacras. E em Castella não ha (conforme a minha noticia) dos Mysterios da Virgem; e dos de Christo ha sómente alguma do *Nascimento*, e essa não é allegorica, senão litteral, havendo-as sómente allegoricas do Mysterio Eucharistico, as quaes andam nos Autos Sacramentaes de Calderon, e mais alguma d'este Mysterio de outros auctores, as quaes são todas de muita fabrica. As nossas porém são litterarias e allegoricas de varios Mysterios de Christo, da Virgem e de alguns Santos, muito uteis por sua utilidade posto que tenham suas ideias, etc.»

Em outra edição de 1740 torna o auctor da Thalia sacra a referir-se ás representações populares: «He muito util uma *representação de Entremezes escandalosos, não sómente em varias festas das Cruzes e de Altares pelas ruas, senão tambem nas casas particulares?* São convenientes estas representações obscenas?—Mas para que se não desculpem dizendo que não tem outra cousa que representem; por que os Autos Sacramentaes, as Comedias de Santos não se accommodam com

as suas possibilidades: aqui tem agora estes Dramas sacros muito faceis e muito uteis para a sua representação, e para o seu divertimento. E já que são tão affectos ás representações comicas, representem d'estes...» E depois de encarecer o seu producto edificativo, accrescenta: «D'este modo tambem já que se hajam de fazer representações nas casas particulares em obsequio dos Santos, e nas festas das Cruzes, façam-se embora; mas sejam d'estes Dramas sacros; e se mudará a profanidade em devoção, e em piedade o escandalo.

«Não compuzémos estes Dramas para se imprimirem; *mas porque os pediram para se representarem*. E como agradaram muito, achando-se n'elles motivo para a devoção e para recreio...» E sobre o emprego da lingua castelhana, diz: «Ultimamente digo, que *os mais d'estes Dramas se pedem na lingua Castelhana, e poucos na portugueza*, e lhes parece aos que os pedem que esta não é tão propria para o estylo dramatico como aquella.» A *Thalia sacra* começa pelo drama em portuguez *Das Quatro Partes do Mundo*, para o nascimento de Christo; o seu auctor resume este Auto no prologo: «O I. Drama he do *Nacimento do Menino Deus*, em que se induzem fallando as Quatro Partes da Terra por ficção poetica, e tropo rhetorico; e se vem a submetter á Fé Africa e Asia juntamente; porque posto que estas duas partes da Terra hoje não estejam sujeitas á Igreja, comtudo é certo que se hão de vir a sujeitar a ella.» D'este falla especialmente no prologo: «foi representado em casa muito principal

d'esta Côrte para honesta e virtuosa diversão.» Os outros Autos são escriptos em castelhano, e intitulam-se *El Pastor Mercader*, ou *Del santissimo nombre de Jesus; Los tres Laureles en uno*, ou *Del Rosario de Nuestra Señora;* e *Dos Dramas en solo un Drama, en applauso de Santa Rita de Cassia.*» No prologo declara «que estes mesmos Dramas *se representaram em alguns Claustros de Religiosos d'esta Cidade* com grande ternura e devoção de cada uma das Communidades.» [1] N'estes Autos, Sousa e Almada adoptou a forma de verso de redondilha assonantada á moda castelhana; no Auto vicentino prevalece a rima, que lhe dá uma graça caracteristica.

Em uma Pastoral de 29 de junho de 1729 do bispado de Coimbra *sede vacante*, se lê: «que em certos dias do anno se fazem procissões a conventos, egrejas e capellas d'este bispado, levando em algumas, por votos antigos, certa quantia de taboleiros de varias especies de pão; e sendo isto santo e justo, se profana com o abuso de serem levados os ditos taboleiros á cabeça de mulheres em fi-

---

[1] Para corroborar este facto da representação de dramas hieraticos nos conventos, apontamos aqui a *Scena de Santa Luzia*, pelo P.^e^ Antonio Carlos de Oliveira, representada na Igreja das Religiosas Irlandezas Dominicanas, em 27 de Dezembro de 1742. (Cat. Merello, n.º 9887.) Tambem nas *Memorias* do Bispo do Grão Pará se lê: «No Collegio de Mestre Fr. Sebastião de San Placido fez-se uma *Dansa de Mouros e Christãos,* e Fr. José de San Bento fez o seu papel, de sorte que para toda a vida lhe ficou impresso o caracter de conhecido de *turco,* sendo aliás bom monge.» (p. 52.)

leira pelo meio da procissão, profanamente vestidas e decotadas, para as quaes vão olhando os homens, com evidente ruina de suas almas, por se terem visto entre uns e outros acções indecentissimas nas mesmas procissões, admittindo-se em algumas, e em ajuntamentos que em fim d'ellas se fazem danças, festejos e bailes mulherís...» Ordena-se por tanto sob pena de excommunhão, que: «não admittam nem consintam mulheres com offertas, ou sem ellas pelo meio das procissões, egrejas, capellas e adros se façam festejos, bailes, danças principalmente de pélas, e de outras mulheres ou homens que as representem.

«E aos reverendos parochos mandamos debaixo das mesmas penas, não se admittam, nem consintam dentro das egrejas, capellas, adros e procissões, nem *representações de Santos ou Santas em figuras vivas*...»

O poder dos costumes populares passava por cima das excommunhões canonicas, e decorridos alguns annos o vigario capitular da sé de Coimbra em pastoral de 30 de Maio de 1739, sob a mesma pena tornava a prohibir: «que se façam *comedias*, *entremezes*, *farças*, *bailes ou danças effectuadas em louvor de Deus e dos Santos*, concorrendo para estas profanidades os juizes, mordomos e officiaes das confrarias, á custa das mesmas confrarias.» [1]

Nas obras de Filinto Elysio encontram-se muitas referencias ás representações hierati-

---

[1] *O Conimbricense*, n.º 5.270.

cas e populares a que assistira na sua mocidade; são importantes essas reminiscencias:

Dos divertimentos dos Presepios, falla o poeta especialmente no *Prezepio da Mouraria*, onde S. Miguel e Lusbel luctavam puchados por cordeis:

> Quanto me não lembrei da *Mouraria*
> Do seu nobre *Presépio* divertido,
> Quando Lusbel com San Miguel dansava
> Uma briga ao compasso do Canario;
> Té que, d'um golpe de espadão vencido
> De Lusbel que era, em Satanaz trocado
> Cahia c'os diabretes nas profundas.
> Ficava escuro e mudo o Cháos e o Nada;
> Depois vinha descendo o Padre Eterno,
> Com ópa roxa, e divinal triangulo,
> Fazia o Sol, e a Lua, Oh, que era um pasmo!
> Que lindeza era vêr Sol, Lua, Estrellas,
> Vêr sem milagre a Noite e o Dia junctos!
> Crear nos bambolins, nos bastidores,
> Nos pannos de espaldar e no tablado
> Tanta árvore com fructo, tanto bicho,
> Que se arrasta, que pula, ou se remeche,
> Tanta ave, que voando os ares fende;
> Aqui mar, com golfinhos resfolgantes,
> Alli veigas, lagoas, lá mais longe
> Cucurutos de serras . . . perdoae-me
> Biscates de saudosa meninice.[1]

E descrevendo a dansa do presepio da Mouraria: «Era um Outavado mui repinicado na viola, e dansado com muitas posturas difficeis e de muita gravidade. Eram raros os que o dansavam com perfeição; e o que mais admirava os bons dansantes, era vêr com que destreza os que buliam os arames a executa-

[1] *Obras*, t. v, p. 391.

vam nos dous bonecos de San Miguel e de Lusbel com sciencia e com graça.» E exclama:

Que me não deu Paris, com todo o luxo,
D'essa Opera, talvez nimio-gabada,
Gosto igual áquelle extase e arrobo
Com que o *Presepio* me enlevou menino.

Em uns outros versos, descreve Filinto o gosto que as mulheres do povo, entre as quaes vivera, sentiam com as Loas de Natal, e como elle proprio representara em criança no *Auto dos Pastores*, de Fr. Antonio da Estrella:

Vi mulheres (respondo) e muitos viram
. . . .
Ou c'os Zagaes, c'os Reis se comprazerem
Do nosso Redemptor na fausta Aurora,
Lendo as Lôas, que no Natal divino
Em tempos mais singelos que os de agora
Diante dos Presepios mui vistosos
Representâmos já? E eu fui um d'esses,
Que no *Auto dos Pastores*, e em mais outros
Fiz meu papel a gosto dos visinhos. [1]

«Assim, vinha no *Presepio da Mouraria*, depois da *Creação do Mundo*, a Ribeira das Náos; vinha com as suas pachouchadas Manoel Gonsalves;... E que é o que não vinha? vinha a *Dansa dos Galleguinhos*, vinha a *Grade de Freiras* com o *Doutor Estevam Siringa*, e depois mui refastellada a victoriosa *Judith*. Feliz tempo!» [2]

---

[1] *Obras*, t. IV, p. 236.

[2] *Ibid.*, t. XI, p. 91.

Outra vez se recorda Filinto do *Auto dos Pastores*, de Frei Antonio da Estrella, que se tornara classico entre o povo: «Fallando (no Auto dos Pastores) do Anjo, que veiu, na noite do Natal, cantar o — *Gloria in excelsis Deo* — aos que guardavam os rebanhos nas convizinhanças do presepio, conta um Pastor aos outros, que vira descer dos áres — um Tataranhão, (allude á *Pratica de tres Pastores*) que contava cousas de preço.» [1]

O poeta retrata por uma reminiscencia inconsciente os espectaculos da rua, que o divertiram na mocidade: «as pretas e as regateiras que acompanham, berrando o bemdito, o Senhor dos Passos á Graça, ou os padecentes á forca... do Limoeiro os degradados, para os ir encoleirando na gargalheira e no Caes da Pedra embarcal-os para a India; etc.» [2] Nas imagens poeticas desenvolvidas pelo Filinto já repassado de Horacio e de auctoridades classicas, ainda apparecem as reminiscencias da infancia, como os Autos de Fé, que eram um divertimento do povo:

Tal, vê, soffrendo a pena vergonhosa
No erguido cadafalso o delinquente,
Lamber-lhe os membros chamma vagarosa,
Sente a nuvem de fumo grossa, ardente
Cegar-lhe os olhos, suffocar-lhe a vida
E estalar-lhe c'o fogo as carnes sente [3]

---

[1] *Obras.*, p. 54.

[2] *Ibid.*, p. 226.

[3] *Ibid.*, t. I, p. 440.

Era a impressão tomada do quadro horrivel dos suppliciados do Santo Officio para equivalente rhetorico do «tormento tão cruel como o dos zelos.»

Por vezes, e através das suas reminiscencias eruditas e classicas, Filinto deixa transparecer o conhecimento da Litteratura de cordel ou dos Livros populares. Elle acompanha os versos:

> Subindo ás azas da palreira Fama
> Corra as *sete partidas* d'este mundo.

«Que já o Infante D. Pedro as correu antes d'elle. Quem duvidar d'isso lêa o *Auto das sete partidas* d'esse filho de D. João I.» [1] Falando das correcções que fizera ao *Oberon*, escreve: «acudiu-me a musa em bem, com um *Carlos Magno*, etc.» [2] E respondendo aos que se queixavam do seu inintelligivel purismo: «Lêam o *Auto de Maria Parda*, ou o da *Bella Magalona*, os que tudo querem entender de subito. E os meus perluxos quereriam uma traducção como uma Oração de Cego?» [3] No seculo XVIII ainda corriam entre o povo as trovas da *Maria Parda*, de Gil Vicente, com o nome de Auto sem o sentido dramatico do seculo XVI; entre as Orações dos Cegos, a quem a mãe de Filinto pagava pela quaresma,

---

[1] *Obras*, t. I, p. 414.

[2] *Ibid.*, t. II, p. 8.

[3] *Ibid.*, t. II, p. 392.

figurava a *Fortaleza divina*. Não se conformando com a rima, que tanto caracterisa a poesia moderna desde a Edade media, Filinto condemna-a por ella ter sido empregada nas obras populares: «Não foram vates os Gregos nem Latinos, que não aconsoantaram Illiadas nem Enéadas. E foram grandes poetas os que compuzeram as Cantigas dos Cegos e Autos de *Maria Parda*.»[1] — «*Loas ao nascimento* de J. C., que ainda se cantam nas Egrejas e Casas devotas, mórmente nas provincias. O *Auto dialogado dos Pastores* é uma antiga traducção de um d'estes *Noëls*.»[2]

Por ventura o *Auto dialogado dos Pastores*, a que allude Filinto será o que desde o

---

[1] *Obras*, t. III, p. 3.

«No *Verdadeiro methodo de Estudar* de Verney encontra-se: «pois na verdade que não reflecte como deve, no que lê, tanto importa que leia Cicero como os *Autos de Maria Parda*.» (Tom. I, p. 78.)

Descrevendo o que é a *Vida de Santo Antonio*, por Braz Luiz de Abreu, o Bispo do Grão Pará transcreve a seguinte licença do desembargo do Paço: «Como V. M.—tem permittido que se imprimam os *Autos de Maria Parda, Imperatriz Porcina* e outros parece-me póde permittir-se a impressão da Vida de Santo Antonio etc.»

Tambem no *Folheto de ambas Lisboas*, de 1730, simulando-se em estylo de parodia uma *Academia dos Fleumaticos*, da rua do Correão, uma das partes da sessão tem por thema, um assumpto popular tomado de Gil Vicente: «Feita pausa nomeou o secretario o primeiro assumpto heroico, que foy a heroica acção do Principe *Dom Duardos* se fingir hortelão para vêr e fallar á Princeza Flérida como consta do *Auto do* mesmo *Dom Duardos*, logo na primeira folha.»

[2] *Ib.*, III, p. 529.

seculo XVII andou anonymo, e é de Frei Antonio da Estrella? Este Auto chegou a ser elaborado na memoria do povo, como vemos por um fragmento da tradição oral alemtejana.

A Arcadia de Lisboa, na sua empreza da restauração da poesia portugueza tambem teve o pensamento de dar nova vida ao theatro nacional. Garção em bellos versos protesta contra o perstigio do theatro estrangeiro e invoca os manes de Gil Vicente:

> Inda o Fado não quer, inda não chega
> A epoca feliz e suspirada
> De lançar do theatro alheias Musas
> De restaurar a Scena portugueza,
> Vós, manes de Ferreira e de Miranda,
> E tu, oh *Gil Vicente*, a quem as Graças
> Embalaram no berço, e te gravaram
> Na honrada campa o nome de Terencio;
> Esperae, esperae, que inda vingados
> E soltos vós sereis do esquecimento.
> Illustres Portuguezes, no theatro
> Não negueis um logar ás vossas Musas;
> Ellas, não as alheias, publicaram
> De vossos bons avós os grandes feitos
> Que eternos soarão em seus escriptos;
> E podeis esperar paga tão nobre,
> Se detestando parecer ingrato,
> Lhe defenderdes o paterno ninho,
> E quizerdes com honra agasalhal-as.

Garção dirigia-se aos «*Fidalgos que protegiam o theatro do Bairro Alto*» e no qual se representara em 22 de janeiro de 1766 a sua comedia *Theatro novo;* elle comprehendera lucidamente o problema, entre a corrente das comedias castelhanas de Calderon, Mureto, Candamo e Salazar, e das Operas do

Judeu, *Encantos de Medêa*, *Precipicios de Faetonte*, e *Guerras do Alecrim e Mangerona*: o caminho seguro era regressar a Gil Vicente.

Pelo seu lado Filinto Elysio, que tambem detestava as comedias de Antonio José, queria que se vulgarisasse Gil Vicente e Antonio Prestes:

«Lêam a Opera dos *Encantos de Circe*, eruditissimo parto de um engenho judaico. Houve editor que modernamente deu á luz esse non plus ultra do genero dramatico; e *Gil Vicente* e *Prestes* e outros classicos ficam para sempre no cadoz! Ó vergonha! Oh ingrata incuria.» [1] Foi pela vulgarisação do texto de Gil Vicente em 1834 que Almeida Garrett achou o elemento tradicional por onde começou a revivescencia do theatro portuguez.

No ultimo volume do theatro de Manuel de Figueiredo, consignou seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo, entre outras curiosas noticias dos principios do seculo XVIII, uma minuciosa descripção do theatro popular: «Não tinham theatro por conta da modestia e dos còstumes, mas a cada canto havia um Presepio nas costas de um forno, n'um pardieiro, n'umas casas inhabitaveis com umas esteiras velhas, e uns cordeis para disfarce dos arames. Armavam um logar a que chamavam theatro, além dos tres famosos que houve n'esta cidade de Lisboa, o da Moura-

---

[1] Trad. das *Fabulas de La Fontaine*, p. 494.

ria, o do Bairro Alto e o da Rua dos Condes (em que brilharam o celebre Antonio Antunes e o Tortinho da Sé, cantando) além dos muitos volantes que giravam todo o reino, alegravam e instruiam o povo; e por um tostão ou seis vintens, ou por metade d'estas parcellas em Lisboa (segundo a distincção dos logares) se ia passar um par de horas da noite divertidas, aprender costumes e ouvir descripções. Alli apparecia o Padre Eterno, para que todos tinham a risada prompta, pois já sabiam que ao apparecer, havia de acompanhar a acção, o braço direito muito estendido e a mão direita muito aberta e muito trémula, dava de si muitas risadas; scena que o auditorio tinha presenciado toda a sua vida... A voz do Padre Eterno fallando com Caim, e a precipitação dos Demonios no inferno, as muitas estopadas que formavam as grandes lavaredas, as pedras atadas com cordas puchadas sobre taboas soltas para formar trovoadas... os gritos das gentes polidas, que faziam estes trabalhos, que todos eram de prova. O alarido dos demonios e dos condemnados eram vasto campo para cada um aproveitar o seu dito, a graça de que se lembrava, as que tinha ouvido, ou estudado para esta occasião, como na vespera de San João, que todos levavam o seu traque para deitar á fogueira.»

Nas festas pelo casamento da Rainha Dona Maria I em 6 de junho de 1760, fizeram-se differentes representações no Brazil, as quaes nos conservaram preciosos elementos tradicionaes do velho theatro. Em uma Relação das festas em uma villa da Bahia, de-

screve-se: «dança dos Officiaes da Cutellaria e da Carpinteria, asseiadamente vestidos com *farças mouriscas.*» Este espectaculo comprehendia uma Dansa, á qual allude o Cancioneiro de Resende: «doce baylho da Mourisca, — que os sentidos faz perder,» — e Gil Vicente: *E balhando á mourisca* (III, 53), e tambem uma representação de combate entre Christãos e Mouros, ou propriamente a *Mouriscada*, que ainda se repete nas nossas aldeias. Depois d'aquella dansa, seguiu-se passados dous dias: «a *dansa dos Congos*, que appresentaram os Ourives em fórma de embaixada.— *Reinado dos Congos*, que se compunha de mais de outenta mascaras, com farças ao seu modo de trajar, riquissimas pelo muito ouro e diamantes de que se ornavam.» Chegando aos Paços do Concelho, onde tomaram assento o Rei e a Rainha que lhes fizeram sala «os Sobas e mais mascaras da sua guarda, sahindo a dançar as *Talheiras* e *Quicumbre* ao som dos instrumentos proprios de seu uso e rito.» Seguiu-se a Dansa dos *Meninos Indios* com seu arco e frecha.

Na Relação d'estas mesmas festas de 1760, no Rio de Janeiro, se lê: «Sahiu pela cidade *O Estado dos Pardos*, seguido de Dansas varias na ordem: a de um *Soba magico*, composta de varios animaes; a de *Doze Leões com Hercules* por guia; a dos *Collastros*, a dos *Aubacas* e dos *Moleques*, cada uma com doze figuras; a das *Talheiras;* a dos *Negrinhos pequenos*, a de *Moleques pequeninos* de Angola; a de *Catupé*, e por fim o *baile do Congo.*» Era uma ampliação das dansas hieraticas da Procissão de Corpus ás festas realengas.

Nos costumes populares do Brazil, vestigios persistentes dos antigos colonisadores portuguezes, certos espectaculos eram chamados *Reinados;* é ao que em França no seculo XVI se dava o nome de *Reinages:* «No começo do seculo XVI, no Vivarais, punham-se em leilão os cargos de Rei, da Rainha e dos principaes dignatarios da côrte de França, para os fazer representar sobre uma scena rustica pelos membros de uma confraria local. No Quercy, as *Reinages* encontram-se até ao seculo XVIII. As aldeias nomêam os Reis e Rainhas, cujas funcções são onerosas. Em Saint-Fleuret, depois das missas solemnes o Rei e a Rainha davam de comer e beber a todos os habitantes do logar; tambores, rabecas, gaitas e descargas de mosquete não cessavam de ouvir-se durante toda a festa, que acabava por fogo de vistas. Em uma aldeia picarda, cada anno, *pelo San Nicoláo* adjudicava-se a quem mais desse o titulo de Principe da rapasiada. Este Principe tinha o direito de fazer a primeira reverencia ao Senhor, de romper a dansa, e de commandar os tiros das salvas nos dias de baptisado.» [1] A fórma dos *Reinados* ou *Imperios* existiu em Portugal, especialmente nas festas do Espirito Santo, que ainda se conservam nas ilhas dos Açores, tirando-se á sorte o cargo de *Imperador*, que tem de dar um banquete á irmandade da festa, dansando-se depois diante da corôa, que está allumiada em um altar domestico.

---

[1] Albert Babeau, *Le Village dans l'Ancien régime*, p. 334.

1. FRANCISCO VAZ LOBO

Pelo prologo da *Thalia sacra* sabe-se do costume usual de se representarem pequenos Entremezes nas festas dos Santos nos altares das ruas, casas particulares e até nas egrejas; e queixa-se o auctor d'essas Lôas religiosas, que as escrevera para evitar a desenvoltura em que descambavam os Entremezes que andavam na voga. A primeira collecção de peças dramaticas d'este genero foi colligida por Francisco Vaz Lobo, em 1717, tendo por titulo *Flor de varios Entremezes, escolhidos dos maiores Engenhos de Portugal e Castella.* Contém quatorze pequenas composições, que pelo numero dos personagens, pela simplicidade do enredo, e pela baixeza da linguagem e mesmo falta de gosto, bem revelam que seriam representadas por *Titereros* nas feiras, adros de egrejas e arraiaes. São peças anonymas; os titulos dados pelo colleccionador mostram uma falta de comprehensão do que seja a fórma dramatica. É possivel que esses Entremezes agradassem ao infimo povo; hoje a sua leitura é de uma difficuldade quasi invencivel; vê-se pelas rubricas que eram acompanhados por musica.

Contém a collecção os seguintes Entremezes e Mogigangas: Entremez *Del Diablo, Nobio burlado, El Sacristan hechizero, La Embaxada y Mugiganga de Matachines, El Paje y el Soldado, El Valiente flaco, El Estudiante critico, Mugiganga de las Beatas, La Renegada de Vallecas, Don Roque, Don Estanisláo, El Papagayo, Los Flamengos, Las*

Chirimias. Se recordarmos a definição de *Mugiganga*, que Rojas dá na *Viaje entretenido*, veremos logo a indole e intenção com que foram escriptas estas peças. Caracterisando os outo bandos de Comediantes que divagavam por Hespanha, diz Rojas: « Em uma *Mogiganga* ha duas mulheres, um rapaz, cinco ou seis comediantes, outras tantas Comedias e dous caixões de vestuarios. Allugam duas cavalgaduras para o que têm a levar, e outras duas para irem montados aos poucos.» No entremez *Del Nobio burlado*, os personagens preenchem estas condições da Mogiganga: ha rixas de valentões, musicas de noivado e tratos dados a capricho ao noivo pelos matachines. D'estes entremezes dois apenas são escriptos em portuguez, o *Estudante critico* e os *Flamengos*.

Mal escripto e informe, ainda assim o *Estudante critico* apresenta o typo primordial da comedia portugueza, accentuado pelo humanista Nicoláo Clenardo; o Estudante falla sempre em latim, ou com termos alcandorados com o seu criado, e este, descontente por o não entender, quer despedir-se. Discutem ambos entre si como designar a lua; o Estudante diz que alguns a denominam *nocturnam, saphira, trilingue, luminar errante, farol de incomico imperio;* o Criado:

Bons nomes, mas o da lua
É só com que me accomodo.
Só n'uma cousa reparo,
Porque é o que mais padeço.
Só o comer não tem nome?
Não trataremos um dia,
Senhor, d'esse ministerio?

ESTUD.: Isso é só occupação
Dos agrestes jornaleiros,
Destino voraz de brutos
E da rudeza flagello.
FAMULO: Logo, os discretos não comem?
ESTUD.: Não vês que é sepultar o engenho.
FAMULO: Ah, sim? pois d'aqui lhe digo
Que quero ser tolo eterno,
Pois com barriga vazia
Me ensina você conceitos!
Pois seja sabio faminto,
Que eu quero ser parvo cheio.
Senhor, eu vou buscar amo.

O Estudante zangado com o prosaísmo do creado pede-lhe contas dos gastos da casa; appresenta-as o criado, entrando tambem no rol os classicos *rabanetes*, já notados pelos observadores do seculo XVI:

ESTUD.: Oh rude! oh abstuto embusteiro!
Dá rasão da feitoria,
Dá-me copia dos dispendios,
E vae-te, findas as contas,
Para outro timerion.
FAMULO: Sim, senhor, eis aqui o rol.
ESTUD.: Dize, nismeral compendio.
FAMULO: Errar me fazia a fome.
Vá pondo, que eu irei lendo.
ESTUD.: Pois detem-te; dá-me cá
O cornigero instrumento.
FAMULO: Falle claro, se não
Vou-me sem dar contas.
ESTUD.: Dá cá esse tromentorio
De contas o maior embeleco.
FAMULO: Arre lá com taes enredos,
Diga o que quer.
ESTUD.: Ainda absultas?
Praeparatio ad scribendum
Seja o calamo anserino.
. . . .

FAMULO: Senhor, não nos detenhamos,
Vamos ao Rol, eu começo:
Uma moeda de *rabos*
Para o jantar (Bom sustento!)
Meyo real de azeitonas.
(Boa asneira) cinco reis de pão.
(Vá vendo) isto é comida de um gato,
Que lhe dá espinhas por sobejo.
ESTUD.: *Quid sicutur, beneplacitur.*
FAMULO: Pois vá vendo:
No segundo dia se gastou
Uma moeda de queijo.
ESTUD.: Que mais, velico perjuro?
FAMULO: Segue-se o gasto terceiro:
Quatro reis de pão de rala,
Item, um real de bredos,
E dois de azeite e vinagre,
Com bem pouco e máo tempêro.
ESTUD.: Avante, reprovo o alumno.
FAMULO: Temos o gasto do entrudo,
Havendo hospedes em casa.
ESTUD.: A tudo auricular me affecto,
Prosigue, que alerta escuto.
FAMULO: Eil-o vae.
Esta abundancia agora
Sei eu que me mete medo:
Gastei de dia de entrudo
Para cinco companheiros,
Quinze reis de carne frita
Da taverna do Marquez.
Gastei mais de uma vez
Meio quartilho de vinho,
Dez reis de pão de centeio.
De caranguejos assados
Cinco reis mui bem safados,
Que lhe façam bom proveito.
Casa aonde assim se entruda
Poderão monges do ermo
Vir aprender jejuar.

Ha no entremez do *Estudante critico* esta scena aproveitavel, lembrando o escudeiro Ayres Rosado, da farça de Gil Vicente, o Dom

Gil Cogominho, do auto de D. Francisco Manoel, e mesmo o *Entremez do Poeta*, de Francisco Rodrigues Lobo, que parece ter sido aqui imitado directamente.

Os outros Entremezes da collecção terminam como as peças do theatro popular, com pancadas e estrepitos de bexigas. Na *Embaxada y Mugiganga de Matachines*, a falta de acção é supprida por um engraçado baile descripto na seguinte rubrica, que traduzimos: «Primeira mudança: Saem dous dançando ao compasso da guitarra até ao extremo do tablado, com suas visagens, e depois saem outros dous da mesma maneira, e logo viram por fóra e tomam os quatro postos por onde sairam e *fazem cortezias ao povo* e uns aos outros. Segunda: Depois tiram as espadas, e andam ao redor dando com uma em outra, trocando postos até chegar aos seus. Terceira: Pucham dos broqueis e dão com a espada n'aquelle que estiver ao lado da espada; uns, broquel com broquel, e outros a espada nos broqueis, e vão mudando os póstos da mesma maneira que na outra acima, até chegar aos seus, e logo cae um morto. Quarta: Juntar-se-hão de lado um com costas para traz e outro para diante dous a dous, com *bexigas*, e irão mudando de postos até ficar nos seus,. e logo virar por fóra, e *deixarem-se cahir todos quatro, rebentam as bexigas*, e acaba.» (p. 25). Basta este final, de acabar de estouro, para caracterisar a origem e destino popular da *Flor de Entremezes;* passou o uso da *bexiga*, mas d'esse costume das companhias ambulantes e da fórma das *Mogigangas* ficou a locução popular de *bexigada*, e *fazer bexiga*.

No entremez *La Renegada de Vallecas*, apparece uma actriz que pede licença para appresentar a sua Companhia:

Que en una Compañia entera
No ay mas que um musico solo,
Yo, y otra compañera
. . . .
Que mi compañera y yo
Haremos con gran destreza
Todos quantos personages
Caben en una Comedia.

Em uma rubrica se explica o modo da representação: «*Sientanse*, y saen el Musico, *la Autora, y la otra Muger, a contar, como empieçan la Comedia.*» Termina a *Renegada de Vallecas* com a scena imitada do D. Quixote, quando este escangalha os Titeres a Mestre Pedro, para salvar Melisendra. O espectador Pero Blando, manda ao seu escrivão que assiste á comedia, que prenda o Mouro seductor da Donzella renegada:

Prendedle luego, escrivano,
Que es muy grande desverguença
Que se lleve a renegar
Esta señora a su tierra.

O entremez dos *Flamengos*, tem por personagens um Gracioso, sua Mulher, um Compadre e dous Flamengos, o bastante para constituir uma Mogiganga; a acção é por tal forma breve e sem interesse que escapa ao dominio dramatico. Um compadre chega a avisar o amigo, dizendo que para sua casa vem aboletados dois Flamengos; cuida o dono da casa que Flamengos são queijos, ou cousa de

comer, e espera o agradavel presente. Quando lhe entram pela porta dentro os aboletados, não sabe como eximir-se ao compromisso, e fazendo-se lorpa os vae despedindo, terminando o entremez com pancadaria. No entremez *Las Chirimias* encontram-se algumas curiosidades para a historia do theatro popular; ahi se declara como se representa uma Alma subindo ao céo:

CREAD.: No es nada, que se han llevado
A la corte los farseros.
Y ya no teremos *Autos*.
GRAC.: . . . .
No se aflixan,
Que en mi tienen su remedio:
Yo solo hede hazer los *Autos*,
Y daré del uno luego la muestra.
. . . .
Si haré, pero advierte
Que para cierta aparencia
De una Alma que sube al cielo
Son minister las chirimias.
ALCALD.: Pues acá nos las tenemos.
GRAC.: Callen, que son unos tontôs *(Dáselas,)*
Tomen, y miren, al tiempo
Que suba el Alma, las toquen.
ALCALD.: Que tocar, si no sabemos?
GRAC.: Que ay que saber? en soplando
Suena estas que es contento:
Quitense, por que no estorben,
Las capas, y los sombreros.
ALCALD.: Ya está hecho, empeçad el *Auto*.
GRAC.: Esten a punto, que empieço,
Sale un Diablo como un puño,
Tras del Alma que va huyendo:
«Alma, no tienes que huir
Que eres mia de derecho.
— Diablo, no sé que te he hecho
Que me das en perseguir.»
Toquen essas chirimias
Que sube el Alma al cielo

(*Op. cit*, p. 148.)

«*Assopran las chirimias y quedan llenos uno de polvos negros, otro de blancos, y otro de colorados.*» Feito este truque popular, o Gracioso foge e os outros personagens «*recogense baylando.*» Por estes Entremezes se vê que o máo gosto do culteranismo invadira tambem os Pateos e as representações populares; a collecção formada por Francisco Vaz Lobo de Entremezes «escolhidos dos melhores engenhos de Portugal e Castella» tem apenas o merecimento de nos dar uma ideia da transformação dos Autos populares pelas companhias ambulantes, principalmente castelhanas, no primeiro quartel do seculo XVIII.

Tambem pertencem ao principio do seculo os doze pequenos Entremezes publicados sob o titulo de *Musa Jocosa* em 1709, por Nuno Nisceno Sutil, pseudonymo por certo; consta das seguintes peças: *Lôa do Silencio*, entremezes do *Santintrudo*, *O que perde o mez não perde o anno*, *Da vossa farinha que nanja da minha*, *Das Regateiras*, *Muita bulha e tudo nada*, *Dos Pexes*, *Das Fogueiras de San João*, *Do Estudante ferrolhado*, *De los Criados*, *Del Soldado auxiliar*, *De Dom Quixote*. Estes tres ultimos são escriptos em castelhano.

A *Lôa do Silencio* é muito engraçada; passa-se entre um Amo e o Criado que o parodía; o amo apparece em scena para pedir ao publico silencio, porque se vae representar um Entremez, o criado vem no encalço e começa a interrompel-o:

AMO: Por que vens atraz de mim?
CRIADO: Por cuidar vinha apressado
Para se deitar ao mar
Com tentações do Diabo.

AMO: Não sabes para o que venho?
CRIADO: Não me meto em saber tanto.
AMO: Venho *deitar uma Lôa*
Que andei té'gora estudando.
CRIADO: E deitar fóra essa *Liôa*
Confia só no seu braço?
AMO: *Lôa* não he animal,
Não me entendes o que fallo?
CRIADO: Bem entendo que a *Liôa*
É mulher do Leão bravo...
Você busca-a só por só?
Não seja tão temerario,
E deixe-me que o acompanhe,
Que muita mercê lhe faço.
AMO: Ha outro bruto como este?
Não fallo em *Liôa*, parvo,
Senão em *Lôa*, que é louvor,
Hui! não te entra isto nos cascos?

O Amo elogia o silencio, referindo a auctoridade dos moralistas; querendo assim convencer os espectadores:

Marullo, no livro quarto,
De certo Abbade nos conta
Que em tres annos de silencio
Trouxe uma pedra na bocca.
CRIADO: Novo modo de engastar!
É de pedra doença nova:
Que, se uma impede as ourinas
Outra as palavras lhe estorva...

No entremez do *Santintrudo* descrevem-se os divertimentos populares da epoca:

É tempo das *laranjadas*,
E de *jogar ás panellas*,
De molhar com os *esguichos*
Das portas e das janellas.
É galhofa dos rapazes,
E dos magarefes festa,

Recreação para as damas,
E liberdade ás donzellas.
Ferve o pingo e azeite
Com ovos nas frigideiras,
As *filhós* e *coscorões*,
Os chouriços e murcellas.

O entremez mais engraçado da collecção intitula-se *O que perde o mez não perde o anno.* Sae um Ratinho, typo do gracioso nacional, a consultar o Juiz, e diz, que andando por fóra de casa mais de um anno, sua mulher dera um filho á luz um mez depois d'elle ter chegado:

RAT.: Senhor Doutor, eu sou um ignorante...
JUIZ: Dizei o mais, e hide por diante.
RAT.: Pois como digo, sou homem casado...
JUIZ: Vamos ao caso, que isso é excusado.
RAT.: Inda vossa mercê não tem ouvido.
JUIZ: Ora dizei.
RAT.: E sendo eu marido,
Fuy-me d'ahi a pouco para fóra.
Mas que fez a senhora!
Como ella era da *herva* muito amiga [1]
Fez-me á reveria uma barriga,
E depois de eu ser vindo, já no cabo
Veiu a parir um filho do Diabo.
JUIZ: E n'isso ha mysterio?
RAT.: Acho que me fez n'isto adulterio.
JUIZ: Pois como? adulterio no parir?
RAT.: Sim, senhor, porque eu com ir e vir
Gastei mais de um anno...

---

[1] No portuguez antigo *hervoeira* é a mulher que se prostitue; *filho das hervas*, o engeitado.

JUIZ: Meu amigo, este caso é muito raro,
Porque nem Baldo, Phebus, Julio Claro,
Pichardo, nem Valasco
O trazem.
RAT.: É mui bom, senhor, o chasco,
Pois n'esses só se encerra? Veja Pêgas,
Que é dos modernos, e não ande ás cegas . . .

O Juiz consulta um Mathematico, um Medico e um Contador, os quaes dão o adulterio por provado; pede a mulher revista da sentença, fundada no anexim que diz, bailando: O que perde o mez não perde o anno.

O entremez *Da vossa farinha, que nanja da minha* funda-se em uma anecdota popular: um moleiro fecha o moinho para ir jantar, e a mulher diz-lhe que não tem vinho e propõe ir roubal-o á adega do padre cura:

Quereis vós apostar
Que da adega lh'o heide ir tirar?
PASC.: Nem vós não ganhareis com isso cacha.
MULH.: Vós vereis como logo encho a borracha
Do que o cura tem, que é excellente,
Sem o elle saber, secretamente.
PASC.: Pois isso, como? ou de que maneira?
MULH.: Ireis para me dar; eu de carreira
Heide fugir; eis elle á porta chega,
Mete-me em casa, eu meto-me na adega.
Encho a borracha, escondo-a na saia.
Elle então me diz: Comadre, saia,
Vá para casa, que tudo está em paz.
E dentro da borracha o vinho jaz.

Deu o Cura pelo logro, e corre a casa do Compadre; já estavam comendo e bebendo, e a mulher ladina mette-lhe uma colher de papas pela bocca entre graçolas equivocas.

O entremez do *Estudante ferrolhado* é d'aquelles que se representavam em familia nos divertimentos da noite de San João: Um Cura tem uma sobrinha em casa, e vigia-a com todos os sentidos para que ella se não namorisque de um estudante que vae todos os dias dar-lhe lição de latim. O Estudante não acha meio de fallar com Olaya:

> Mil voltas ando dando aos sentidos
> Para vêr meus desejos conseguidos,
> E mais me custa descobrir motivos
> Que me custa estudar Nominativos.
> Mas para que é saber fallar latim,
> Se não posso explicar-me a um seraphim . . .

Lembra-se o Estudante que o tio Padre apenas deixa a sobrinha ir dar esmola a um cego, e propõe ao mendigo a entrega de uma carta á menina:

Tenho uma carta
De que vós só sereis o portador.
CEGO: Ainda não diz tudo, meu senhor;
Porque de cartas ha varias maneiras,
Ha carta de seguro e mandadeiras,
Cartas de excomunhão e de marear,
Cartas de propriedade e de jogar,
Cartas de desafio e de favores . . .
ESTUD.: Ahi faltam as dos amores
. . . .
CEGO: Você quer-me fazer alcoviteiro?
. . . .
ESTUD.: Tão fóra estaes de ser alcoviteiro
Que provo de Cupido sois parceiro,
Que se este deus é cego por vendado,
Vós cego sois Cupido retratado;
Logo, d'esta maneira,
Não póde a do Amor ser vil cegueira.

Quando o cego vae resar á porta da casa, entrega a carta á menina; pouco depois entra o Estudante a dar lição de grammatica, e não quer passar do indicativo-presente do verbo Amar. Pouco depois sáe o cura para ir resar as matinas de S. Pedro, e emquanto o Estudante se introduz em casa de Olaya, resa o cego á porta esta parlenda:

Para que possa resar
De San Pedro glorioso,
Me dê o espirito divino
De sua graça o soccorro . . . .

O cura suspeitando que o Estudante está dentro em casa, dá volta á chave e manda chamar o Alcaide para abrir a porta; n'isto sáem os dois namorados:

Para que é fazer tanto arruido
Se eu venho aqui já com meu marido.

Termina o entremez com bailes e cantigas. Por ultimo, o Entremez de *Dom Quixote*, além do merito de ser a primeira vez que se trata o assumpto no theatro, é digno de considerar-se, por que alguns dos seus elementos foram aproveitados por Antonio José da Silva na sua preciosa comedia *Vida do grande Dom Quixote*. O Entremez era quasi todo cantado, como se vê desde que as damas encantadas apparecem em scena; termina com um bailado e canto ao mesmo tempo. Antonio José nas suas comedias deu um grande desenvolvimento a esta parte musical empregando a nacional *Modinha*, que então se elaborava

sobre as toadas das árias dos entremezes. Entre os elementos que constituem o syncretismo da baixa Comedia portugueza do seculo XVIII, cabe uma parte importante ás representações das Mogigangas e Entremezes.

2. DIOGO DA COSTA LISBONENSE

Quando nos principios do seculo XVIII se desenvolveu o enthusiasmo pelas representações de Entremezes e Mogigangas, os Jesuitas para combaterem a desenvoltura no theatro rehabilitaram o titulo de *Auto*, que ainda conservava a sympathia popular, e imitaram os dramas hieraticos da Eschola de Gil Vicente. Os antigos inimigos dos Pateos das Comedias começaram por servirem-se dos Autos vicentinos para a sua catechese no Brazil e na India, e por ultimo abraçaram-se a essa forma tradicional para reagirem contra as novas formas litterarias que se impunham já pela corrente hespanhola da Comedia famosa, já pela corrente italiana da Opera. Em Evora, na typographia jesuitica imprimiram-se muitos Autos na primeira metade do seculo XVIII, e generalisou-se o nome de *Auto* a muitas composições em verso mas sem fórma dramatica e a differentes relações em prosa com caracter historico ou philosophico. Assim na Advertencia preliminar de um pequeno poema de Jeronymo Corte Real sobre *Os quatro Novissimos do Homem*, justifica-se o editor por lhe ter dado o nome de Auto: «Não desprezes este escripto por se chamar *Auto*;

por que com este mesmo titulo escreveram alguns Autores de grandes estudos e abalisada litteratura, assim como Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Francisco Rodrigues Lobo, D. Francisco Manoel e outros, de que julgo superfluo fazer catalogos.» Entre os escriptores de Autos destaca-se no começo do seculo XVIII Diogo da Costa Lisbonense, já acceitando intencionalmente o velho thema das *Barcas*, de Gil Vicente, e tratando-o com um intuito mais ascetico, já applicando o titulo de *Auto* a relações em prosa destinadas ao povo, como o *Auto da Forneira de Aljubarrota*. Paira o mysterio sobre a personalidade de Diogo da Costa, que é considerado como pseudonymo de um jesuita o P.e André da Luz, mestre de grammatica e de rhetorica em Evora nos principios do seculo. [1] Esta noticia apontada por Barbosa Machado confirma-se pelas manifestações eruditas, de que o jesuita faz alarde nos seus versos; e o epitheto de Lisbonense, era empregado com intenção de desviar a pista da descoberta do pseudonymo do jesuita de Evora. O mesmo sè dá com um outro auctor de Autos, tambem encobrindo-se com um pseudonymo, Balthasar Luiz da Fonseca Lisbonense.

Comecemos pela exposição do primeiro Au-

---

[1] No Certame que fez a Academia dos *Escolhidos* em 1742, no Collegio de Santo Antão, pelas melhoras de D. João V, foram lidas umas Decimas de *André da Luz e Silva*, que « attendendo á bondade d'ellas, foram premiadas pelo secretario . . . » *Relaçam verdadeira do Certame*, etc., por Roberto Alves da Silva, p. 11.

to de Diogo da Costa, e no qual se reelabóra o thema vicentino.

O *Auto novo da Barca da Morte* começa pelo monologo da Morte:

Eu sou a muito afamada
em conceitos differentes,
tenho os corpos dos viventes
tão só por minha morada;
quem me vir sem ser pintada
os olhos hade fechar:
Ando por terra e por mar
meu officio executando,
e tambem ando voando
entre as aves pelo ár.
. . . .
Aqui minha barca tenho
nunca vista dos mortaes,
he d'ella o sabio arrais
o Tempo, com quem eu venho.

«*Entra um rico Avarento, com um saco de dinheiro, e diz:*

RICO: Tenho trazido até aqui
caminho tam dilatado
que he justo esteja cansado.
MORTE: E eu, que isso conheci,
te tenho aqui esperado.
RICO: Que me queres, monstro horrendo
de nunca mais vista imagem?
não quero tua hospedagem.
MORTE: Que entres na barca correndo
sem a tua dinheiragem.

O rico lamenta-se por ter de deixar o seu dinheiro; e a Morte accumula um grande numero de referencias historicas, que bem revelam que o auctor do Auto era um erudito,

que se servia d'essa fórma popular para o seu intuito moral:

A Midas tirei o ouro,
a Alexandre o seu vencer,
a Dario o seu poder,
tambem a Creso o thesouro,
e a el rei Cyro o seu ter.
De Faláris o matar,
de Athalanta o seu correr,
de Aristoteles o saber,
de Tamerlam o conquistar,
de Heliogabalo o querer;
de Mezencio a crueldade
de Camillo a ligeireza,
só quer com grande inteireza
escapar tua maldade?
vem-te embarcar com presteza.

«*Leva a Morte comsigo o rico Avarento e entra um pobre.*» O pasmo do Pobre vendo a Morte é curioso, pela piedade que lhe causa a figura esqueletica:

Ay que medonho espantalho!
como é magro o pobresinho!
não tem frio? Coitadinho!
quer d'esta capa um retalho
para cobrir-se, irmãosinho?
Sem duvida, *in ardoris bellis*
já o coitado andaria,
d'este Virgilio diria
vix ossibus haeret pelis,
(inda me lembra a poesia.)
Nem tripas tem o coitado,
isto são peccados nossos;
parece uma caixa de ossos,
oh, como está solapado
com os nervos duros e grossos.
. . . .

mas tu não te hasde afogar;
e creio que se assim fôr
ficarás entre os tritoens,
pois és por tuas feiçoens
retrato de Adamastor,
conforme o pinta Camões.

A Morte manda entrar para a barca o Pobre, que fica admirado do grande numero de pranchas, que estão lançadas da terra para a barca. A Morte explica para que servem essas pranchas:

A primeira e principal
é chamada a do Peccado,
onde tantos tem entrado;
por outra entrou Anibal
ocioso e descuidado;
a terceira é dos traidores,
que Marco Antonio trilhou,
pois contra a patria se armou;
a quarta dos salteadores,
que Dionides passou;
a quinta dos Conjurados
de Catilina e outros mais;
emfim, para que o saibais,
são tantas como os peccados
a que se chamam mortaes.

A mesma preoccupação erudita no que a Morte responde a um Velho, que chega á barca:

Põe de parte a confiança
d'essa edade apetecida,
que está mui diminuida,
dos mortaes a esperança
de viverem longa vida.
Já não vivem Leontinos,
Atillas, nem Apolonios,
Nestores, Titos Fulonios,
Marcos Valerios Cerbinos,
Estefanios, Argantonios . . .

E quando entra um Mancebo, tambem emprega uma comparação classica:

> Qual Eneas naufragante
> pelo largo mar Tirreno,
> cá por este campo ameno
> navego em ondas de amante.
> Vejo-me mui semelhante
> a Acteon (que transformou
> em cervo a curiosidade)...

No dialogo entre a Morte e o Mancebo, emprega o poeta uma fórma lyrica frequente no fim do seculo XVII em perguntas, recapitulando-as depois na estrophe final:

MANCEBO: Quem ditoso me tem posto?
MESTRE: Gosto.
MANCEBO: E que lhe pode accrescer?
MESTRE: Prazer.
MANC.: Que mais em mim causaria?
MORTE: Alegria
MANC.: Entam mui bem poderia
viver de todo contente,
pois tenho continuamente
gosto, prazer, alegria.

Todo o dialogo se passa n'esta forma lyrica; eis a ultima:

MANC.: Quem causa este effeito forte?
MORTE: Morte.
MANC.: E que mais se segue a isso?
MORTE: Juizo.
MANC.: Que mal pode haver eterno?
MORTE: Inferno.
MANC.: Pois então, cá do interno
do peito já me arrependo,
por vêr que estou merecendo
Morte, Juizo e Inferno.

Quando o Mancebo se queixa de embarcar em tão tenros annos, a Morte consola-o com muitos eruditos exemplos historicos. O Auto termina com esta nota: « *O Autor d'esta obra, fica compondo varios* AUTOS, *de novo, os quaes se irão dando ao publico por sua ordem e numeros.*» [1]

Na fórma lyrica e em excellentes decimas de redondilhas é a *Barca do Desengano, retiro do Mar da Culpa, Guia de Navegantes;* é anonyma esta composição, e por ventura formando parte dos Autos novos, promettidos por Diogo da Costa. Transcrevemos algumas estrophes, para se vêr como a allegoria de Gil Vicente se prestava á doutrinação popular:

Oh tu, que errado navegas
no mar do Mundo engolfado,
no baixel do teu peccado,
áquellas cheias te entregas:
vê pois, que naufragio levas
por esse golfo do Mundo,
e n'esse pégo sem fundo
de tua vida estragada
darás na baxa buscada
do Inferno mais profundo.

---

[1] *Auto novo da Barca da Morte,* em que fallam: Hum rico Avarento, um Velho, um Pobre, um Mancebo, e a Morte. Em cuja historia se contém bons e proveitosos exemplos e sentenças por gracioso estylo. Composto por Diogo da Costa Ulyxbonense. (Vinheta: um esqueleto em uma barca). Lisboa occidental. Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N. S. Anno do Senhor de 1732. Com todas as licensas necessarias. In-4.º a duas columm. de 8 pp. inn. (Na Torre do Tombo.)

Dize-me, cego piloto
d'essa Náo de culpa e vicio,
onde vás com precipicio
n'esse baixel que vay roto:
levado ás furias de Noto,
corres já perdido o rumo;
pois a vaidade prezumo
te faz o norte perder,
sómente para te vêr
em tanto naufragio fumo. Etc. [1]

Em outro folheto se encontra o nome de Diogo da Costa Lisbonense: *Practica sentida entre o Corpo e a Alma*, e os *Quinze Mysterios do Rosario da Rainha dos Anjos*, traduzidos do castelhano em portuguez. Era a exploração do fanatismo popular pelos jesuitas. Entre os folhetos de cordel, encontra-se os seguintes:

«*Autos Espirituaes*, Despertadores da alma, em que se adverte a devoção que deve haver nas Igrejas, e o que Deus Senhor nosso sente a pouca com que n'ellas assistimos; advertem-se muitas de nossas ignorancias para evital-as; expressa-se quanto prodigioso é o signal da Cruz, e o mal que d'ella usamos, com um Acto de Contricção em que se expendem

---

[1] Com o nome de Diogo da Costa tambem foi publicado o *Acto novo e curioso da Forneira de Aljubarrota*, em que se contém a vida e façanhas d'esta valorosa matrona. Lisboa, 1761. In-4.º de 16 pag. É apenas uma Relação em prosa com pertenso caracter historico, mas inteiramente imaginosa; continúa a ser ainda reimpressa e pertence á litteratura popular portugueza, apezar da sua grosseria boçal e falta de relação com o titulo.

mil affectos para impetrar de Deus Misericordia.»

Não têm a forma dramatica; transcrevemos o bastante para se conhecer o seu estylo:

Ai dos que inadvertidos,
só entregues a vaidades
passam perdidos a vida
comettendo culpas graves,
sem que lhes lembre jámais
aquelle tremendo lance
que na morte hão de passar,
de cujo rigor livrar-se
não poderá criatura
por mais que chore seus males . . .

3. BALTHAZAR LUIZ DA FONSECA

Suspeitam os nossos bibliographos que Balthazar Luiz da Fonseca Lisbonense seja um pseudonymo; e pela relação do seu *Auto de Santa Genoveva, Princeza de Brabante* com escriptos jesuiticos sobre a mesma lenda, se poderá inferir que encobre o pseudonymo algum mestre de rhetorica da Companhia, com menos habilidade do que a de Diogo da Costa (P.e André da Luz.) O *Auto de Santa Genoveva* tambem chegou a ser considerado como traducção do castelhano; mas essa inferencia pode attribuir-se á confusão com a *Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva*, publicada em Salamanca por um Esteves da Fonseca. É certo que o Auto de Balthazar da Fonseca tornou-se bastante popular, obtendo ainda frequentes edi-

ções, [1] máo grado a sua imperfeição litteraria. As fontes da lenda de Santa Genoveva são a *Legenda aurea*, [2] e a redacção das Origines Palatinæ de Freher; [3] mas foi especialmente de uma novella ácerca de Santa Genoveva escripta pelo jesuita René de Cerisiers, *L'Innocence reconnue*, impressa em Paris em 1647, que saíram os differentes dramas *Geneviève ou l'Innocence reconnue*, por Messire d'Avre, doutor em theologia, publicada em 1670, e *Les Soupirs de Sifroi ou l'Innocence reconnue* por Corneille de Blenebois, publicado em 1675. É natural que Balthazar Luiz da Fonseca seguisse a novella jesuitica, então muito vulgarisada, imitando os conceitos e arrebiques do original. É dividida em jornadas, á maneira castelhana. No começo, a scena entre Santa Genoveva e sua mãe é ainda em quintilhas rimadas, como na eschola de Gil Vicente:

MÃE: Convem-vos, filha querida,
E a todo o nosso estado,
Deixeis o pueril cuidado
Com que andaes tão entretida;
Vossa edade já crescida
Requer só que vos caseis,
Pois, Genoveva, sabeis,
Que Siguefredo, de amante
Espera chegue o instante
Que de esposa a mão lhe deis.
. . . .

---

[1] Livraria do Povo, n.º 6. *Auto de Santa Genoveva*, Porto, 1862. In-4.º 16 pp.

[2] Trad. de Gustave Brunet, t. II, p. 380.

[3] Em Jacob Grimm, *Tradições allemãs*, t. II, p. 336.

GENOV.: Esta amavel solidão,
Mãe querida, que procuro,
É o logar mais seguro
De alcançar a salvação,
E não entre a confusão
Do palacio e mais da côrte.
Pois vos engana de sorte,
Sua gloria apetecida,
Que nos lisongêa a vida
Com esquecer-nos da morte.

Depois abandona a rima, seguindo a redondilha assonantada negligentemente, e o verso endecasyllabo emparelhado, que se entremeiam, conforme as situações. Em um monologo da santa ha ainda um vislumbre de poesia:

Já da minha vida o fio
Sem desvio,
Teria sido cortado
Se não fosse conservado
Por Deus poderoso e pio.
E já da morte
Tivera soffrido o córte
Minha vida,
Se não fôra soccorrida,
Por Deus, minha guia e nórte.

O auctor do Auto conhecia as fórmas da poetica seiscentista, e emprega-as do mesmo modo que vimos no *Auto da Barca da Morte;* assim quando Sigisfredo vem castigar a affronta imaginada, diz:

Quero para castigo
Vagar.
Vagar? Antes promptidão.
Não.
E a Razão que hade mandar?
Cuidar.

Terei, se não me informar,
Pezar
Da brevidade ou descudo?
De tudo.
Finalmente, se de tudo
Gloria ou pesar pode haver,
Não hade a deshonra ter
Da demora o largo estudo.

As reminiscencias litterarias irrompem através das scenas mais populares do Auto; um creado falla castelhano, francez e latim:

No ai plazo que no llegue
Si la muerte no lo ataja;
Pois que? Não fiz muito bem
Em não matar minha ama?
Sigisfredo vendo que eu
A morte lhe perdoara,
M'a donné beaucoup d'argent,
Id est, muita dinheirama;
Passei minha vida amarga,
Porém, *Dulcia non meruit*
Qui nom gustavit amara.

E quando entra Sigisfredo vestido de lucto com o acompanhamento para levarem Santa Genoveva, fallecida, recita um Soneto pelos mesmos consoantes da *Alma minha gentil* de Camões. Vem a declaração final, que mostra não ter sido o Auto destinado á representação:

A todos os que *isto lêrem com assenso*
Perdão pede o Autor, muito humilhado,
Tanto aos que desejam Auto immenso,
Como aos que o não querem prolongado;
A estes por não ser menos extenso,
E áquelles por não ser mais dilatado;
Tendo por impossivel certamente
O contentar-se o vulgo indifferente.

Sobre esta mesma lenda importa apontar a *Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva*, com o titulo: *Depois de penas triumpho; depois de triumpho penas*, ordenada pelo bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca, publicada em Salamanca em 1755, com bastantes incorrecções. É em geral bem architectada a tragicomedia, escripta já no gosto hespanhol e com os arrebiques de um exagerado cultismo. A lenda de Santa Genoveva não foi comprehendida pelos Jesuitas; do vulto heroico da Virgem gallo-romana que teve o condão de influir coragem aos moradores de Paris para resistirem á invasão de Attila e o derrotarem em Chalons, fizeram uma pastorinha, pelo gosto idylico generalisado no seculo XVIII. Eis pouco mais ou menos o entrecho d'esta tragicomedia bastante rara.

Sigisfredo dá parte a sua mulher de que vae para a guerra para ajudar Carlos Martello contra a invasão do arabe Abderrame; o Conde chama o seu mordomo Gollo, no qual tinha toda a confiança, e entrega-lhe a guarda de sua mulher. Em quanto anda na guerra, apaixona-se Gollo pela Condessa, e quando se declara, a nobre senhora repelle-o com desprezo. Gollo percebendo a sua ruina, e sabendo que Genoveva ficara grávida trata de convencer os demais creados que ella cahira em adulterio, por achar-se em tal estado na ausencia do marido. Para dar corpo a estas suspeitas, mandou encarcerar o cosinheiro Drogan; e enviou um mensageiro ao Conde. Este ordena que mate o cosinheiro e que conserve em prisão a mulher. Logo que

o Conde volta da guerra, Gollo vae ao seu encontro, lamentando o caso, e para confirmar o engano, leva-o a casa de uma feiticeira Brazia, que lhe mostra em um espelho magico e n'um alguidar de agua Genoveva e Drogan em colloquios amorosos. Sigisfredo dá immediatamente ordem a Gollo para ir matar Genoveva e o filho que em sua ausencia nascera e ao qual puzera o nome de Tristão. Genoveva escrevera uma carta narrando toda a traição de Gollo, e por meio de uma criada mandou-a esconder entre os papeis de seu marido. Os executores da sentença levaram Genoveva e seu filho para o bosque, mas não se atrevendo a matal-a e ao filho, abandonaram-os, e trouxeram a lingua de uma cadella para tranquillisarem Gollo. Sigisfredo andava triste, e pouco depois recebe uma carta do Senado de Argentina avisando-o de ter sido publicamente queimada uma feiticeira, que declarára publicamente a innocencia de Genoveva e a traição de Gollo. Chama o Conde o mordomo, que esmorece ao ver-se descoberto; quando já o tinha preso, descobre a carta de Genoveva que mais o confirma da sua innocencia. Antes de vingar-se de Gollo, o Conde projecta uma caçada; perseguindo uma corça entra n'uma gruta, aonde depára com uma mulher quasi núa. Era Genoveva, que lhe conta a sua historia; d'ahi a pouco chega Tristão, que fôra colher hervas. Reconhecem-se e voltam para o palacio, e a Condessa intercede por Gollo; apparece o espectro de Drogan, que perturba os somnos do Conde, e os criados parodiam a acção com equivocos e anexins como era de uso na co-

media castelhana. Pelos seguintes versos deprehende-se que a Tragicomedia fôra representada:

> dê-se por finda a Comedia,
> acabe aqui já de chofre,
> porque estarão enfadados
> estes amigos mirones,
> que terão bem observado
> da divina Providencia
> as minas mais superiores,
> o que quem penou triumpha,
> que é o que em bom portuguez
> diz a glossa, e palra o mote.

Á maneira da doutrina de Lope de Vega na *Nova arte de fazer Comedias*, o bacharel Sylvestre Esteves da Fonseca emprega o endecasyllabo heroico em dous Sonetos, com que Genoveva ora diante de um crucifixo. Lope de Vega dizia: «o Soneto colloca-se na bocca d'aquelle que espera». É esta tragicomedia o ultimo vestigio da eschola nacional, abafada pelas Tragicomedias dos Jesuitas e supplantada pela Comedia castelhana, que se fecundára pela idealisação de toda a historia da Hespanha.

Como os nomes de Balthazar Luiz da Fonseca, e Sylvestre Estevez da Fonseca, se podem considerar sem grande risco de erro como pseudonymos, é logico reunir a este capitulo a analyse de differentes Autos anonymos, que prolongaram a existencia do theatro popular.

Ao descrever os costumes populares, o fecundo escriptor Manoel de Figueiredo conservou muitas tradições do theatro nacional no

principio do seculo XVIII, na comedia *Os Censores do Theatro;* ahi falla do Auto mais querido do vulgo, da *Degolação do Baptista*, que era representado por homens de officio: «o Valentim ... e cuteleiro, fazia papel de Herodes na *Degolação do Baptista.*»[1] Foi a delicia do Pateo das Arcas; está bem tecido, e revela um grande conhecimento dos recursos e exigencias da scena. Por causa da sua raridade aqui deixamos o seu esboço, em parte tirado das rubricas: «*Corre a cortina, e apparece San João metido na lapa com um livro na mão, e ao mesmo tempo sae o Anjo S. Gabriel, e com elle mais dous Anjos, que ao som de varios instrumentos cantarão as coplas.*» San João não comprehende aquellas musicas que o estão chamando para annunciar o Verbo, e julga que será illusão dos sentidos; renovam-se as musicas celestes que o chamam Propheta e o incitam a obedecer, mas o solitario hesita, não querendo comparar-se a Moysés, a Josué, a Elias, a David, até que por fim acceita a missão divina e parte para a côrte de Herodes.

Segue-se uma mutação em que apparece o Rei requestando Herodias, em versos endecasyllabos, quebrados e emparelhados. Quando o Rei estava mais enleiado, ouvem-se dentro vozes gritando para que não deixem entrar o louco, que vem dizendo que dará luz a todos, que estão cegos. Appresenta-se o Verdugo a dar parte a Herodes da entrada de um louco no palacio acompanhado de muita

---

[1] *Obras,* t. VI, p. 32.

gente e embrulhado em uma pelle de camello. O Rei ordena que o matem, por ter vindo interromper os seus enlevos amorosos. Herodías intercede:

> Que os rusticos nos palacios
> Servem para passar tempo.

San João é trazido á presença do monarcha pelo Verdugo, e logo alli Herodías sente ardentissima paixão pelo hallucinado do deserto, comparavel á de outras mulheres dos tempos heroicos. San João proclama a Herodes a nova doutrina; o Rei diz-lhe:

> Não te saias do palacio
> João, que é preciso e quero
> Fallar de espaço comtigo.
> VERDUGO: Máo annuncio! a vida temo.

Herodías vaga afflictissima sem se atrever a confessar ao joven e exaltado apostolo o seu grande amor; receia que se venha a descobrir que despreza o Rei que a requesta, por um rustico forasteiro. A criada Celia, querendo consolal-a, surprehende-lhe o segredo e quer coadjuvar os traiçoeiros amores; encontram-se ambas a sós com San João. É sublime a situação do encontro com o Precursor; seria uma scena shakespeariana se a petulancia fanatica com que falla fosse substituida pela audaciosa ingenuidade. Herodias vê-se desprezada e offendida em todas as suas vaidades de mulher; Celia acirra-a mais contra o Santo, e ambas o accusam ao Rei como hypocrita, como traidor, querendo attentar con-

tra elle violando Herodias. Aqui lê-se a rubrica: «*Pega o Verdugo e dous criados em San João; prendem-lhe as mãos e vão puchando por elle.*»

Herodias, segundo a lenda evangelica pedira a cabeça de João em uma bacia. Lê-se nas rubricas do Auto: «*Corre-se a cortina, e apparecerá o corpo do Santo de joelhos, com as mãos atadas; e cantarão os Anjos as coplas*, etc.» — «*Desapparecem os Anjos, e correndo-se outra cortina, estarão o Rey e Herodias sentados á meza, e n'ella estará a cabeça do Santo em um prato, e o Verdugo terá um cutello na mão direita, e com a esquerda estará pegando nos cabellos do Santo, cujo corpo estará de joelhos junto da mesa.*» O Auto termina com esta rubrica, que o explica; depois de ter fallado Herodias: «*Cae desmaiada aos pés do Santo e cerra-se a cortina.*» A popularidade de San João nas cantigas e nos costumes peninsulares tinha fatalmente de completar-se nos Autos; e naturalmente se trataria este thema, entroncancando-os com os Autos da Annunciação e da Natividade. O *Auto da Degolação do Baptista* foi impresso em 1763, devendo ser mais antigo; resente-se já da modificação que os Autos soffreram no seculo XVIII em que a rima foi substituida pela assonancia; as quintilhas com um pique epigrammatico pela quadra froixa e amphigurica, com uma linguagem carregada de arrebiques, de epithetos, tortuosidades de hyperbatons, e emphaticos equivocos. Comprehende-se o deploravel effeito d'esta linguagem declamada por homens de officio, como descreve Manoel de Figuei-

redo nos *Censores do Theatro*, em que diz um Surrador: «No fallar fanhoso dizem que ainda desbanco o Mestre: e um papelinho de *Balandrão*, de *Esfusiote* (typo das Comedias do Judeu) de *Trabuco*, e ainda de *Manoel Gonçalves*, não é por me gabar, mas faço-o asseadinho.»

O Auto sacramental do *Colloquio de Pastores ao nascimento do Menino Deus* é em grande parte plagiado do Auto sobre o mesmo assumpto por Francisco Rodrigues Lobo. Começa por uma Introducção em lôa:

Attenção nobre Auditorio,
Reverente vos supplico,
Para um introductorio
Que brevemente publico
Ser a todos notorio.
He, senhóres, narração
De um Acto sacramental
Do Mysterio da Encarnação,
O qual se quer representar
Esta noite com devoção ...

«*Estará a Virgem Maria recolhida no seu cubiculo, meditando nas Profecias, e fazendo a Deus a supplica ... Sáe o Anjo, poem-se de joelhos diante da Senhora* e diz:

Ave, Fenix, bella e pura,
De ti mesmo te renovas
Com tal graça e fermosura
Que céos e terra enamoras ...

« *Fica como suspensa ... Recolhe-se o Anjo fazendo profunda reverencia. Fica Maria no seu cubiculo, que estará a um lado do*

tablado, em quanto se canta alguma letra, e se tocam instrumentos; depois corre-se a cortina.» Entra San José fazendo uma deploração por causa dos seus zelos; quer abandonar o lar, por fim por inspiração intima reconcilia-se com Maria. D'aqui em diante começa a traducção do Auto de Francisco Rodrigues Lobo, escripto em castelhano:

CAP.: Já ás portas do palacio
Senhor, como mandastes,
As bellicosas trombetas
Os militares aprestes
As ordens estão esperando
Para que são convocados,
Disposições marciaes
Para que foram chamados.

Em castelhano:

Ya a las puertas de Palacio
Señor, como me mandastes
las Marciales trombetas
y los bellicosos parches
aguardan, yo que siendo
nueba plaça de linaje, etc.

A traducção é liberrima e ampliada, revelando-nos a muita popularidade que tivera o Auto de Rodrigues Lobo adaptado em portuguez ao gosto do seculo XVIII. Vê-se que o auctor foi agglomerando differentes Autos em que se succediam os varios Mysterios da lenda christã; assim o *Passo dos Reys Magos*, na adoração do Menino Deus no presepio, constitue um pequeno Auto com que termina esta primeira parte.

No *Auto da Morte dos Innocentes* falla Herodes com um Capitão, expondo-lhe os seus receios de ter nascido um Menino que chamam Rey dos Judeus; Santa Isabel manda avisar sua prima dos perigos que corre o menino; e a Fama é que relata a mortandade feita nas crianças. Todo o Auto é bastante desenxabido com pretenções a ingenuidade popular. [1] Comprehensão da verdade do sentimento debalde ahi se procura, e consequentemente é pobre d'esse lyrismo que tanto caracterisa a Eschola de Gil Vicente. Tem apenas a caracteristica das comedias da epo-

---

[1] *Novo e curioso Acto sacramental, Colloquio de Pastores ao Nascimento do Menino Deus:* Principia no Passo da Annunciação, continúa pelos zelos de São Joseph; Edicto de Augusto Cesar, jornada de Joseph e Maria para Belem; Nascimento do Menino Deus; divertimento dos Pastores e seus offerecimentos no Presepio, e acaba na adoração dos Reis Magos.

Entram as Pessoas seguintes:

Joseph e Maria, um Anjo, Augusto Cesar Emperador, um Capitão, um Guarda, dous Cidadãos, um Estalajadeiro, Edicto de Cesar, Narciso pastor, Filisberto pastor, Reginaldo pastor, Almena pastora, Caramujo, gracioso, uma Velha, os tres Reys Magos.

Lisboa, na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca. MDCC.XLIV. Com todas as licenças necessarias. In 4.º a 2 col. de 51 pag.

—*Novo e curioso Auto sacramental da Jornada do Menino Deus para o Egypto e Morte dos Innocentes.* Parte segunda; em que entram as Figuras seguintes: Herodes, um Capitão, Cachimbo gracioso, um Anjo, o Desejo, um Cidadão, um Criado de Santa Isabel, um Comprador, o Menino Deus, Maria, a Fama, dous Meninos: Amor e Geraldinho. Lisboa. Na Officina de Francisco da Silva. Anno de MDCCXLVI. Com todas as licenças necessarias. In-4.º a 2 col. de 20 pp.

ca, a mordacidade faceta, resultado da pressão moral em que se vivia. Herodes apparece em scena como um rei ludibriado; sob a expressão do fervor da crença respirava a liberdade politica stigmatisando aquelle que se enfurecia contra o que vinha proclamar ao mundo o verbo da egualdade humana. É esta a fórmula contida no *Auto da morte dos Innocentes*, mal sustentada e depressa perdida sob as frivolidades da baixa comedia de cordel. Falla Herodes para o Capitão:

Bem sabes, que corre fama
um menino haver nascido
que chamam Rey dos Judeus
de novo introduzido.
Não duvido que o sigam
os que de mim se enfadam,
pois vemos que as cousas novas
logo a todos agradam.
Já lá vem d'esse Oriente
tres Reys, vieram buscal-o
movidos da sua fama
só para vir adoral-o.
A este ainda no berço
já lhe dão adoração,
e a mim posto no throno...

Declara os seus receios ao Capitão, e ordena que sejam degoladas todas as crianças até dois annos de edade. Cachimbo, criado gracioso, que estava escondido, ao ouvir esta atroz sentença sae com o chistoso anexim:

Por isso trazem em dizer
os velhos de bons bigodes:
Antes porco de Judeu
do que ser filho de Herodes.

O Capitão anima o monarcha com a maxima do regimen despotico:

> Não temaes conspiração,
> a que os Reys estão sujeitos;
> vosso valôr e cutello
> infundem grandes direitos.

Depois d'esta scena dá-se uma mutação em que «*Tocam-se instrumentos, depois sáe um Anjo, busca o quarto de José, corre a cortina*» e o avisa da sentença de Herodes. O velho José «*Falla á porta do quarto da Senhora*»:

> Amada Esposa, querida,
> despertay se estaes dormindo.
> MARIA: Que tendes, esposo José,
> que caso ha succedido?
> JOSÉ: Estando no doce somno
> elevada a phantasia,
> ouço uma voz de Anjo
> que em sonhos me dizia:
> — Desperta prompto, José,
> não te mostres demorado,
> foge logo com Maria
> e com o seu Filho amado,
> para as terras do Egypto
> região menos sabida,
> porque o cruel Herodes
> intenta tirar-lhe a vida.

As queixas da Senhora têm certa ingenuidade, que transparece através da affectação cultista. O sentimento poetico da pobreza, que é predominante na alma do povo, apparece n'esta falla de San José:

Eu vou preparar o fardo
e tambem a ferramenta,
por que só o lucro d'ella
nova pobreza sustenta.

. . . .

Vamos, amada Maria,
pouco e pouco caminhando;
o Padre Eterno cegará
os que andarem espiando:
como cegou os Syrinos
que pretendiam assim
ir prender a Eliseu,
á cidade de Dethalin;
como livrou a Elias
do furor de Jezabel;
como livrou de Faraó
o seu povo de Israel.

Estes versos dão um certo colorido biblico ao Auto. Os fugitivos chegam á cidade de Gaza, e sae-lhes ao encontro uma criada de Isabel, mulher de Zacharias, que os viera seguindo, para manifestar á Senhora o sentimento da prima e entregar-lhe algum dinheiro. Em Gaza pedem agasalho, sendo recebidos em casa de um cidadão que festejava os seus annos, descrevendo-se os costumes da epoca como os do seculo XVIII em Lisboa. Diz o festeiro ao criado o que pretende para o seu banquete:

Um *Entremez* gracioso
quero que compres tambem

. . . .

em que temos estrangeiros,
que me honram minha festa,
não quero tenham motivo
para dizerem mal d'ella.

Os Musicos não esqueça,
sejam tambem avisados,
que tragam boas *sonatas*
instrumentos afinados.

Ignorava o poeta que os divertimentos scenicos repugnavam ao genio judaico, e que o motivo por que Herodes se tornou tão odioso foi por ter querido fundar um theatro em Jerusalem. Tocam-se instrumentos e apparecem duas figuras allegoricas, a Fama e o Desejo; conta extensamente a Fama a mortandade decretada por Herodes; «*tocam-se instrumentos: depois sáem dous meninos, Amor, por uma porta, e Giraldinho por outra.*» Lembra esta scena reminiscencias do Evangelho apocrypho da Infancia de Jesus; em quanto Jesus brinca com as duas crianças, vae-lhes revelando a sua Paixão futura, e termina o Auto com o apódo do gracioso, dizendo que elles não têm capacidade para comprehenderem tão conceituosos mysterios.

Ha um outro *Auto figurado da Degolação dos Innocentes*, composto por A. D. R. S., publicado em Lisboa em 1784. Primeiramente apparece uma vista do Inferno, convocando Lucifer os demonios para inventarem traça contra o plano de Deus em querer humanar-se para remir a culpa original; resolvem ir incitar Herodes, tentando-lhes a soberba. A segunda scena é um monologo do criado de Herodes, gracioso, que estranha o terror com que anda o monarcha; na terceira scena ha uma mutação: «*Sala regia com throno sobre o que estará Herodes dormindo recos-*

tado no braço. Lucifer *em trage de mancebo»* lhe diz:

> Não sabes, que já completo
> o tempo se vê em que o orbe
> quasi todo a vinda espera
> d'aquelle Messias pobre?
> . . . .
> Como assim em lento somno
> esperas tu, grande Herodes,
> que elle empunhando o seu sceptro
> teu governo se mallogre?
> Deixa o descanço e procura
> as vinganças mais atrozes,
> das mães os filhos lhe arranca,
> ouçam-se as tragicas vozes
> dos meninos . . . .

Na afflicção de Herodes entra o criado gracioso a consolal-o, egualado por syncretismo ao Bobo das côrtes medievaes. O monarcha manda convocar os sabios para justificarem a sua sentença. A scena quarta é uma vista de montes: « *San José recostado, sobre quem descerá um Anjo em quanto se tocar uma sinfonia.*» Depois d'esta breve scena de pouco interesse, dá-se nova mutação para vista de sala, na qual está Herodes sentado no throno, e dous Sabios explicam-lhe a verdade das prophecias. Indo Herodes para sair, Lucifer apparece-lhe outra vez aconselhando-o a mandar degolar todas as crianças pois assim eliminará o monarcha recem-nascido. Mostra-se em seguida vista de campo: « *A Senhora com o Menino nos braços, e San José guiando a jumentinha; Pastores que estarão lavrando; haverá uma palmeira no campo e*

estatuas cahindo quando for passando a Senhora.» Os dialogos da Senhora com os lavradores, e o milagre da palmeira derivam da tradição do Evangelho apocrypho, vagamente conhecida, mas não comprehendida. Termina o *Auto figurado da Degolação dos Innocentes* com uma vista de cidade cercada «*de Soldados, mulheres atropelladas pelos algozes, que lhe degolam os filhos*: Vozes distantes gritam: — «Deus de Israel, socorrei-nos — amparae o povo afflicto.» As mães lamentam-se, mas nenhuma phrase exprime o horror da catastrophe; é tudo rhetorico e frio. Ainda hoje se representa uma *Degolação dos Innocentes* em Lisboa e Porto, mas em prosa e com os recursos modernos de espectaculo; signal de que o thema subsistiu através das transformações dramaticas.

A Lôa era uma fórma do theatro popular ainda frequente no fim do seculo XVIII; do anno de 1778 temos presente uma *Lôa para se representar na noite dos Reys;* as scenas intitulam-se mutações. Abre com uma vista de bosque com uma estrada; sáem os tres Reis, e desponta a Estrella. Sobre isto fallam:

MELCHIOR: Muito folgo de encontrar-vos,
Rey Gaspar, n'este caminho
Para discutir com vosco
Os signaes d'este prodigio.
GASPAR: Tambem desejava o mesmo,
Oh Melchior, rei invicto;
Que tambem este mysterio
Me traz o juizo afflicto.

Por seu turno falla o rei Balthazar, imitando a linguagem dos pretos:

Mi os dilá os segulos
Segundo juizos destina
Que esta Estrera quer guiar-nos
Aonde jaze os Reiza menina.
Mi saberó, inda que pleto,
Os que o sacro Teisto ensina
Que treuze Reyze dos Oliente
Vay adorar os Messias.

Se nos lembrarmos da grande quantidade de pretos que existiu em Portugal, o que levava Nicoláo Clenardo a dizer, em 1535, que isto lhe parecia um inferno; se attendermos a que Gil Vicente se aproveitou do typo gracioso do *preto* por causa da sua linguagem mascavada; e se notarmos que os romances populares alludem com frequencia a creados pretos, é facil de reconhecer que a *Lôa dos Reis Magos*, representada nas festas domesticas, provocaria religiosa hilaridade todas as vezes que fallasse o santo rei da Nubia.

A segunda mutação figura uma sala regia, aonde apparece Herodes com o seu acompanhamento, queixando-se de não ter podido descobrir entre as victimas innocentes o recem-nascido; vê passar a Estrella, e em seu seguimento a caravana dos Tres Reis. Aqui a versificação perde-se na mais charra prosa, sem ideia, nem colorido; ainda assim faziam vibrar emoções latentes da lenda evangelica. A terceira mutação é uma vista de montes; ao fundo um portal em que está um presepio, apparecendo os Reis que vêm offerecer os presentes de ouro, myrra e incenso. A vista do presepio era sempre deslumbrante e querida do povo, como conta Manoel de Figueiredo nos *Censores do Theatro*, quando em

criança corria para os *Presepios* e *Operas de bonecos* da Mouraria e do Bairro Alto. «Mas tudo o que é bom se acaba», como diz esse pobre árcade que tentou levantar o theatro nacional.

§ VIII. A Eschola de Gil Vicente no seculo XIX

1. Persistencia do Theatro popular

Apesar de todas as transformações do gosto litterario, a velha fórma do Auto hieratico conservou-se desde o seculo XVI até hoje na sympathia do povo, vindo por uma consciente regressão ás fontes tradicionaes a reapparecer na epoca do romantismo como expressão nacional da litteratura. A determinação d'esta continuidade tem sido feita incidentemente; já apontámos o facto das representações do *Auto de Santa Catherina*, de Balthazar Dias, em San Christovam de Mafamude; o *Auto do Dia de Juizo*, tambem do seculo XVI, ainda se representa pelas aldeias de Traz os Montes, como observou Azevedo Castello Branco: «fui a uma romaria, attrahido principalmente pelo desejo de assistir ao espectaculo do *Auto do Juiso final*, onde apparecia a côrte celeste com suas galas triumphantes e o proscripto Lucifer, que eu admirei sobretudo, vestido com farda de capitão de caçadores, chapéo de cirurgião-mór, espada e botas de agua, e um demonio subalterno com robe-de-chambre de chita verde com florões vermelhos, mascara truculenta e cauda bovina. Quando algum patife era conde-

mnado ás penas eternas, Lucifer rugia e careteava ferinamente, e as piedosas espectadoras gemiam contrictas. N'um dos lances mais angustiados da peça, uma moça pallida, macerada ululou e cahiu com uma vertigem, etc.» [1] Dos Autos do seculo XVII, já deixámos apontado ao tratar de Frei Antonio da Estrella, como a *Pratica dos tres Pastores* ainda se representa em Elvas transformada e assimilada no ditado popular. Do *Auto de El Rey Almançor da Berberia*, de que falla D. Francisco Manoel de Mello, que era o *Auto do Abbade João*, a que allude João Pedro Ribeiro como ainda representado em Monte-mór-o-velho, existem copias que servem para as representações nas festas annuaes d'aquella localidade. [2]

Na romaria da Senhora das Neves, no Minho, é costume representar-se o *Auto de Ferrabraz e Floripes*, em que entram quinze cavalleiros, formando duas filas, uma com os Doze Pares, tendo á frente Carlos Magno, e outra de Mouros commandados pelo Almirante Balão ; é depois do combate, em que sempre

---

[1] *Revista Occidental.*

[2] Nas suas *Reflexões historicas,* impressas em 1835, João Pedro Ribeiro fallando de algumas usanças escreve : « É tambem de esperar que ainda se conserve junto a Coimbra a burlesca mascarada do *Imperador de Eiras,* e até a haverá em Lisboa na Lapa e na Esperança. Acabou já no Porto outra mascarada em que se representava a *Corte de El Rei do Congo,* com seu *Rei e Rainha* e imaginaria côrte com que os Pretos se persuadiam render culto á sua padroeira, a Senhora

ficam vencidos os Mouros, que sobem ao tablado e se declamam os versos. Esta fórma dramatica relaciona-se com as Dansas, e Paradas que tem o nome de *Mouriscadas*. São em geral exhibidas pelas festas de San João. Descreve José de Torres uma Mouriscada na ilha de S. Miguel, no adro da egreja do Bom Jesus na freguezia de Rabo de Peixe: « De uma extremidade do adro corre sobre a praça tablado elevado: é o palco scenico. São moiros scenario e vestuario . . . Tratam alli amores e raptos e consorcios, ou combates de morte... e no meio da fingida confusão e alarido, o povo ri, applaude sem entender, vivorêa o embaraço dos actores improvisados.» Tambem na procissão da Senhora do Carmo, de Vianna do Castello, em 23 de julho, são frequentes as *farças mouriscas;* escrevia um correspondente para um jornal do Porto em 1877: « A dansa que obteve mais fama e mais luzido credito foi a do *Rei da Mourama*, uma especie de rusga entre catholicos e mouros, os quaes, como era logico, apanhavam grossa pancadaria dos defensores da fé, no meio de muita algazarra dos espectadores devotos.

---

do Rosario: funcção muito apetecida dos rapazes e que durava tres dias de Julho » (*Op. cit.*, p. 36). «Apesar de tantas providencias e reformas, ainda cheguei a vêr na Procissão do Corpo de Deus, do Porto, a *Serpe*, o *Drago e a sua Dama*. Foi preciso que o respeitavel bispo D. João Rafael de Mendonça, auxiliado pelo Corregedor então actual da comarca reduzisse a mesma Procissão aos termos do cerimonial romano. Hoje apenas resta n'aquella Procissão o chamado *Estado de S. Jorge* . . .» (*ib.*)

Note-se que, para que o cunho nacional estivesse alli efficazmente impresso, esta contenda era toda obrada em *redondilhas toantes*, misturando-se piedosamente as Lôas á Virgem com as petulantes chufas que os nossos iam jogando á soffredora mourisma.» [1] As Dansas mouriscas representavam-se em França no tempo de Francisco I pela festa dos Reis; Adolphe Fabre descreve-as: «Entre os assumptos representados nas dansas macabras figura quasi sempre um Mouro, isto é, um negro coberto com um turbante, vestido com uma tunica curta, pernas e braços nús, tendo n'uma mão uma lança e na outra uma trombeta, que leva á bocca para chamar toda a gente para a ronda final.» [2] Com o nome de *Reisadas*, apparecem estas dansas em uma festa dos Reis em Santo Thyrso, sendo os que recitam as trovas chamados *Reiseiros*. Este mesmo costume é continuado em Hespanha, como vemos por uma descripção de um caso occorrido em Cabeza de Alcira: «Una de las costumbres que aun se conservam en las fiestas de muchos pueblos de esta provincia san los *simulacros entre moros y cristianos*, costumbre que data de immemorial y que siempre que se repite viene ocasionando desgracias à alguno de los bandos.» [3] Temos citado as *Dansas dos Pretos*, das *Donzellas* e dos *Marujos*, que se representam na festa da Se-

[1] *Actualidade*, de 1877. (Porto.)

[2] *Les Clercs du Palais*, p. 102.

[3] *Tribuna*, de Madrid. (n.º 70, ann. I) 1882.

nhora da Assumpção, na freguezia de Arcozello da Serra, na diocese da Guarda; descreve-as José Avelino de Almeida, no seu *Diccionario chorographico*, como um importante documento do Theatro popular.

Consta a *Dança dos Pretos*, de outo figuras, crianças de nove a dez annos, enfarruscadas, vestidas de vermelho «conduzidas por um guia tocando o *fandango*, fazendo mil caretas e visagens, correm todas as estações e tambem de quando em quando *representam a farça de serem escravos maltratados pelo seu senhor;* faz cada um a sua queixa repetindo o seu *dito*, pela maior parte cheio de palavras indecentissimas, que offenderiam os ouvidos menos castos em outra occasião, mas n'aquelle dia consagrado á Virgem tudo é permittido e applaudido.» A *Dansa das Donzellas* é composta de seis ou outo figuras, meninas de outo a dez annos, levando á frente um menino vestido de Anjo, ao som de viola a que vão dansando: «parando de estação em estação *representam uma pequena farça allusiva á conversão e baptismo d'aquelles innocentes;* repete cada uma o seu *dito*, como ellas lhe chamam, e pedem ao Anjo que as baptize, pois querem abjurar a religião de Mafoma, em que foram creadas; o Anjo, depois de uma breve exhortação as asperge com agua que leva em um pucaro.» A *Dansa dos Marujos*, tambem de outo figuras com capacetes e enfeitadas com fitas, percorrem a povoação: «*representando em diversos logares a farça de serem uns pobres maritimos que em occasião de temporal* fizeram voto de irem em romaria á Senhora da Assumpção

festejar-lhe o seu dia; cada um diz o seu dito analogo ao assumpto, e dansa-se nos intervallos com a maior galhofa e alegria.» A *Dansa dos Espingardeiros*, é composta de outo ou dez mocetões, marchando ao som de tambor e dividindo-se em dois bandos, que são o exercito portuguez e o hespanhol; dão batalha, vencem os portuguezes, e o general hespanhol pede de joelhos a vida dos seus: «Toda esta farça é tambem *representada por ditos que cada soldado repete*, differentes uns dos outros, mas analogos no objecto.»

Depois das varias representações d'estas Dansas, «acompanham a procissão, indo ora adiante ora atraz do Sacramento, causando até embaraço á marcha e regularidade do préstito com suas evoluções e figuras...»[1] O nome de *Mourisca*, tornou-se na ilha de San Miguel o termo que designa uma representação ao ár livre, em que entram historias de Santos; no logar de Santo Antonio uma Mourisca representou ha poucos annos o *Auto de Santo Antonio*, de que se encontram scenas colligidas no romanceiro popular; no logar das Féteiras, outra Mourisca representara a *Vida de Santa Isabel;* no logar dos Mosteiros, a comedia do *Villão*, cheia de apódos sarcasticos a todas as freguezias circumvisinhas; no da Fajã de baixo, a historia de *João de Calaes* e a da *Formosa Magalona* dialogadas, ou *quadradas*, como diz alli o vulgo designando fórmas metrificadas.

---

[1] *Dicc. abbr. de Chorographia*, t. I. p. 75.
O *Povo portuguez nos seus Costumes*, t. II, p. 415 a 432.

As *Lôas* são ainda persistentes nas romagens chamadas Cirios; junto da ermida da Senhora do Cabo, existe uma edificação chamada a *Opera*, onde o Cirio de Lisboa fazia varias representações, de que falla Ribeiro Guimarães;[1] á chegada dos festeiros ao adro da egreja, e na entrega da bandeira aos festeiros do anno futuro, os tres Anjos que os acompanham recitam *Lôas*, com versos apropriados e que provocam lagrimas. A *Lôa* é já uma especie de bando ou pregão, como o *Cri*, do antigo theatro francez; nas *Cavalhadas de San Pedro*, na villa da Ribeira Grande «o Imperador, de barbaças, espada em punho, em cima do seu ginete selado á antiga, profere em laia de Lôa no adro da egreja de S. Pedro antes de começar a Cavalhada.»[2] Se organisassemos um inquerito sobre as manifestações do theatro popular em Portugal, reuniriamos materiaes para um interessante livro de ethnographia. Mas os factos que ficam apontados bastam para se reconhecer, que o velho theatro hieratico subsistiu sempre através de todas as prohibições das Constituições episcopaes e Indices Expurgatorios, e mesmo do desprezo dos eruditos; e que para a creação do theatro nacional, o verdadeiro processo esthetico era voltar ás fontes tradicionaes, e vivifical-as, aproveitando a sympathia popular para lhe insuflar um espirito novo.

---

[1] *Summario de varia Historia*, t. I, 205.

[2] *O preto no branco*, n.º 65 (25, II. 97.)

2. O Romantismo e o Theatro nacional

A Revolução de Septembro, que proclamou depois da queda do regimen absolutista a *soberania nacional*, no seu curto periodo de governo estabeleceu instituições em que pela primeira vez Portugal se relacionou com a civilisação moderna. Foi uma d'ellas a fundação do Theatro nacional. No prologo do *Auto de Gil Vicente*, Garrett falla d'esse «governo que era nacional, embora fosse extra-legal — que desejava acertar e que sobretudo não mentia. — Fizeram-se escholas e academias, decretou-se o Pantheon... decretou-se tambem o *Theatro nacional* e o *Conservatorio da Arte dramatica.*» Garrett comprehendeu o pensamento dos revolucionarios e pozse ao serviço d'esse ideal artistico, de «uma cousa que eu sinto melhor do que sei explicar, e que desde que me entendo me fez sempre olhar para a restauração ou antes para a fundação do nosso theatro como para um objecto santo e sublime, uma questão de independencia nacional, um ponto de honra para este paiz em que nasci.» [1] E declara o seu plano: «A formação de um repertorio nacional é a mais urgente das trez grandes necessidades do nosso theatro, e cuja satisfação mais hade facilitar a das outras duas.» Não bastava crear premios conferidos pelo Conservatorio aos dramas originaes, Gar-

---

[1] *Um Auto de Gil Vicente*, Nota B.

rett, quiz tambem provocar o trabalho appresentando os modelos. Diz elle: «O que eu tinha no coração e na cabeça — a restauração do nosso *Theatro*, seu fundador Gil Vicente — seu primeiro protector o rei D. Manoel, aquella grande epoca, aquella grande gloria — de tudo isto se fez o drama.» Appresentou-se á sua idealisação a alta figura de Gil Vicente, e com uma invenção genial ligou a Tragicomedia das *Côrtes de Jupiter*, representada nos paços da Ribeira na vespera da partida da Infanta D. Beatriz para Saboya, com a lenda dos amores de Bernardim Ribeiro pela Infanta, e creou uma obra prima. Como elle comprehende o typo principal do seu drama: «Gil Vicente, homem do povo, cubiçoso da fama e de gloria, todo na sua arte, querendo tudo por ella e persuadido que ella merecia tudo, viveu independente no meio da dependencia, livre na escravidão da côrte; e fiado na protecção dos reis seus amos e seus amigos fustigava de epigrammas e *chacotas*, quanto fidalgo se atrevia a desprezal-o, quanto frade ou desembargador — e não lhes faltaria vontade — vinha com intrigas e hypocrisias para o mortificar.

«Original e atrevido em suas composições, sublime por vezes, o seu estylo era todavia de poeta cortezão: conhece-se. Os cynismos que hoje lhe achamos, ou não soavam taes aos ouvidos d'aquelle tempo, ou permittia a singeleza dos costumes mais liberdade no rir e folgar, porque havia mais estreiteza e pudor nas cousas serias e devéras.» — «O drama de Gil Vicente que tomei para titulo d'este não é um episodio, é o assumpto mesmo do meu

drama; é o ponto em que se enlaça e da qual se desenlaça toda a acção; por consequencia a minha fabula, o meu enredo ficou até certo ponto, obrigado. Mas eu não quiz só fazer um drama, sim um drama de outro drama e *resuscitar Gil Vicente a vêr se resuscitava o theatro.*» Foi a intuição suprema, tanto mais assombrosa, quanto Garrett tinha sacrificado uma parte do seu talento á emphatica tragedia philosophica do fim do seculo XVIII, e um pouco ás fórmas da baixa comedia. Achou as fontes vivas da tradição, e assim pode crear o *Alfageme de Santarem*, o *Frei Luiz de Sousa*, e dar realidade ao seu sonho. As noções criticas de Garrett sobre a nossa historia do theatro são nitidas: «Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma eschola nacional. Mas foi como se a pintura moderna acabasse no Pergino. Os alicerces da eschola eram solidos como os do erario novo á Cotovia; mas não houve quem edificasse para cima, e entraram a fazer barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa, que iam apodrecendo e cahindo...» É justa a comparação; o Auto, fixado sobre as fórmas tradicionaes dos Colloquios de presepio, ficou um rudimento do drama litterario. O genio hespanhol de Lope de Vega, de Calderon, de Tirso de Molina, de Alarcon tiram d'esse rudimento a Comedia famosa, que fascinou a Europa e todas as suas litteraturas; em Portugal o Auto não achou quem lhe desse o desenvolvimento artistico, e os talentos portuguezes no seculo XVII foram engrossar essa forte corrente productora das Comedias famosas, escrevendo-as em castelhano. Garrett diante d'esse

rudimento vicentino que não evoluciou escreve: «A causa d'esta esterilidade dramatica, d'esta como negação para o theatro em um povo de tanto engenho, em que outros tantos ramos de litteratura se tem cultivado tanto... não se póde explicar, dizem todos, e eu tambem o tenho dito. Mas é que nada se acha sem procurar. Ora vamos a vêr. *O theatro é um grande meio de civilisação, mas não prospéra onde a não ha.*» Garrett esboça em rapidas linhas os desastres da epoca de Dom Sebastião, e da restauração brigantina, o despotismo pombalino, invasão napoleonica e a pedantocracia liberal; e voltando ao theatro nacional, exclama: «Nem elle tinha onde nascer, o pobre; que só a humildade da Eterna Grandeza escolheu para nascer um presepe. Havia ahi duas arribanas, uma no Salitre, outra na rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonisava um velho decrepito, que alguns tafues de botequim alcunhavam de Theatro portuguez; e iam lá de vez em quando ouvir o terrivel estertor do moribundo: — que atroz divertimento. O povo não; esse não ia lá.» [1] Não analysamos aqui a obra dra-

---

[1] O poeta satyrico Faustino Xavier de Novaes allude a esta decadencia do theatro popular:

> Foi-se o tempo em que os bons *Doutor Sovina,*
> *Serralheiro hollandez, Gallego lorpa,*
> Ao theatro chamavam povo immenso,
> Que hoje por nosso mal não quer ser povo!
> Theatro portuguez passou de moda.
>
> (*Poesias*, p. 158.)

matica de Garrett; apontamos apenas o ponto de partida, trazendo o rudimento vicentino á fórma do drama moderno, relacionando-os com as crises da vida nacional.

Antonio Feliciano de Castilho não acompanhou logo o movimento do romantismo; achou-se mais tarde envolvido n'essa nova atmosphera de idealisação. Ao transportar para portuguez o drama *Camões* de Victor Perrot e Armand Du-Mesnil, introduziu-lhe modificações caracteristicas; na bocca de um sobrinho de Martim Gonsalves da Camara, põe-lhe esta phrase desdenhosa: «Os *Lusiadas!* por minha vida, que muito mais saber acho eu no *Pranto de Maria Parda!* Essas sim, que são trovas muito para cantar em cabo de banquete, n'um dia de entrudo ou Paschoa, por hortas de Chellas, com quatro damas de minha arte! *(Canta):*

A minha alma encommendo
a Nóe e a outrem não,
e o meu corpo enterrarão
onde esteem sempre bebendo.»

(*Act.* II, sc. XI.)

Esta citação do *Pranto de Maria Parda* revela-nos como Castilho se inspirou nas fórmas dos Autos de Gil Vicente para compôr esse primoroso e delicado *Auto das Boas Estreias*, que intercala no Acto II do drama *Camões*, na scena XVI, como divertimento no serão do paço. A belleza d'este Auto não está sómente no sabor pittoresco dos archaismos da linguagem, que lhe dá uma feição quinhentista; está na ingenuidade da ficção,

phantastica, *fiabesca* como o faria Gozzi, e com os mais graciosos rendilhados estrophicos. Chega-se a desculpar o pobre Costa e Silva, por ter acreditado que o *Auto das Boas Estreias* era do Dr. Antonio de Castilho, guarda-mór da Torre do Tombo e amigo do poeta Ferreira. Começa o Auto, pela lôa de um Ermitão que vem appresentar o elenco da acção, no costumado verso em endechas:

Da Serra de Cintra por Deus enviado
por estes Gran-Paços entrei da Ribeira
a vêr-vos, Rei alto, cabeça guerreira
do Reino esforçado.
E pois vossa frota lustrosa e possante
já soffrega dizem que aguarda a partida,
primeiro que o ferro soberba levante,
aqui virá logo, Senhor, quem vos cante
qual sorte dos fados vos foi promettida.

É antes da partida para a expedição de Africa que é representado o *Auto das Boas Estreias;* com certeza o pensamento nasceu da imitação das *Côrtes de Jupiter* representadas á partida da Infanta D. Beatriz para Saboya, e relaciona-se com a impressão recebida do drama de Garrett. A elaboração de Castilho tem um especial valor artistico, mostrando quanta belleza e graça se póde imprimir á fórma rudimentar do Auto. Começa a primeira scena por um Mouro Nigromante, que projecta com os seus maleficios tornar desgraçada a expedição portugueza; vem depois uma Fada marinha que surprehende o segredo do Mouro e apodera-se da vara magica:

que em eu riscando com ella
logo uma fonte secára
e uma estrella se apagára,
que nunca mais fôra estrella
nem se achara.

Ao movimento d'essa Vara é que o Mouro fizera a evocação dos demonios; mas uma vez apanhada pela Fada marinha, os demonios não mais obedecem ao Mouro, e aos empurrões n'elle desaparecem da scena. Torna a apparecer o Ermitão, fazendo o prologo do segundo acto, em que a Fada marinha invoca os Seraphins, que entram *cercados de flores alvas e com harpas de ouro nas mãos;* dançam cantando em côro:

Dançares teçâmos
com festas e riso,
que a terra onde estamos
inda é Paraiso.

O coripheu dos Seraphins pergunta á Fada o que deseja; responde ella:

Que me fadeis bem fadada
esta Armada portugueza.

CÔRO DOS SERAPHINS (cantando)

Mui abençoada
suas velas solte,
rica e laureada
preste, preste volte!
Leve e traga as velas
cheias e redondas!
riso nas estrellas,
musica nas ondas! . . .

A Fada ordena que lhe tragam a Espada de D. Affonso Henriques, e o Capacete que serviu ao Imperador Carlos v, para entregar a D. Sebastião; e chama tambem alli o deus Marte, que declara ter-se já o rei de ha muito apossado do seu coração. Depois de vaticinarem os Seraphins, a Fada dirige-se ás damas que estavam no serão:

> Lirios, papoulas, boninas,
> aljofradas, diamantinas,
> cheirosas e preciosas,
> ramilhete desatado
> em cima de regio estrado,
> como em ledo altar de rosas;
> vós, donzellas, vós, serêas
> havei-me boas estreias
> no que a vosso Irmão ouvís.

(*Apontando para o ultimo Seraphim que fallou*)

> pois que os vossos servidores
> têm de volver vencedores
> d'esta jornada feliz.

A obra graciosa do *Auto das Boas Estreias* aguçou a curiosidade de Mendes Leal, que então lançára o theatro portuguez no desvairamento do ultra-romantismo, e tambem tentou reproduzir as formas do Auto vicentino; escreveu a *Herança do Chanceller*, em excellentes versos de redondilha, em 1855, e offereceu-a a D. Pedro v, escrevendo na dedicatoria, confessando que era: «um ensaio de restauração n'uma fórma d'arte, essencialmente nacional, — obsoleta hoje, como outras muitas fresquissimas galas dos tempos saudo-

sos do nosso passado, — perdida ha trés seculos com o seu verdadeiro fundador, em quanto, na outra parte da peninsula, a abandonada herança, fecundada em composições immortaes, alargava a gloria das letras castelhanas a par do esplendor das suas armas.» (p. v.) Mendes Leal n'estas breves linhas aproxima o rudimento do Auto vicentino da fórma da Comedia famosa, «vendo as gerações espirituaes de todas as litteraturas prostradas diante do vulto de um Calderon.» E contra a absorpção da individualidade portugueza pela hespanhola, diz que na Europa «existimos pelo nome e pelo livro de Camões.» [1]

[1] Por occasião das festas do Centenario do Descobrimento maritimo da India, representou-se no Theatro nacional, na noite de 13 de Maio de 1898 o *Auto pastoril portuguez*, de Gil Vicente. A escolha foi inintelligente, porque para a consagração historica lá estava para a parte espectaculosa o *Auto da Fama*, e para a representação dos costumes influenciados pelos descobrimentos a Farça da *India;* eram mais significativas do que uma composição destinada exclusivamente ás noites de natal. Do effeito da representação lê-se no *Seculo*, n.º 5868: «Por fim subiu á scena um *Auto pastoril portuguez* do celebre poeta classico Gil Vicente, tão brando sem deixar de ser theatral; tão simples, sem deixar de ter interesse, que nos julgámos transportados á epoca em que foi feito e apreciámos como se fossem de hoje as finas joias litterarias da peça do fundador do Theatro portuguez, as leves malicias das fallas, os castos amores dos ingenuos personagens.

«O Auto foi acompanhado de musica para canto e bailado pelo illustre pianista Oscar da Silva, musica singela e doce como o assumpto que a inspirou.»

As formas vicentinas foram empregadas no *Auto*

O genio hespanhol, no fim do seculo XVI e em todo o seculo XVII substituiu a fórma da Epopêa pela da *Comedia*, elaborando em acção dramatica todas as grandes tradições historicas da nacionalidade [1]; em Portugal, comprimidos socialmente por differentes causas politicas, preferiu-se a manifestação academica da *Epopêa*, abundando em excesso este genero, em que os poemas embora subalternos têm todos um effectivo valor litterario.

---

dos Esquecidos de Sousa Monteiro, que se representou na noite de 12 de Maio no theatro da Trindade, e no *Salto mortal* de Lopes de Mendonça, antiga producção que voltou á scena no espectaculo do Theatro normal em 15 de Maio, quando se repetiu a representação do Auto pastoril de Gil Vicente.

[1] Em um estudo de D. Agustin Duran sobre o *Drama novellesco de Lope de Vega*, expõe este phenomeno da transformação do Theatro hespanhol: «No seu ponto de opportunidade e maturação se achava a poesia hespanhola, quando nos principios do seculo XVII appareceu o grande genio que abrangendo e comprehendendo as necessidades e o espirito nacional sem violencia nem esforço introduziu n'ella a parte da cultura academica, que estando ao alcance da massa popular, embora disseminada e sem coordenação, só carecia dos esforços de uma intelligencia superior e capaz de reunil-a em um todo, completo e adequado. Esse genio immortal foi Lope de Vega, que inspirado pelo seu proprio e pelo da sua nação, inventou o Drama novellesco, o qual, se existia já como aspiração e necessidade entre o povo, carecia apesar de tudo das fórmas em que devia ter realidade e representar-se. Appareceu, pois, sob o seu auspicio convertida em Drama toda a poesia popular, porém rejuvenescida e ornada com os progressos que tinham feito em Hespanha, a imaginação, a cultura das sciencias, e os estudos humanistas já mais vulgarisados. Engalanada a essencia nar-

A creação de Juan de la Eucina, de Torres de Naharro e de Lope de Rueda, achou a sua forma esthetica definitiva em Lope de Vega; se a obra de Gil Vicente, partindo do mesmo rudimento dramatico não attingiu a fórma litteraria em Portugal, é por que o seu impulso foi tambem consubstanciado na transformação genial de Lope de Vega; mas ainda assim, acordou ao fim de trez seculos o espirito de nacionalidade em Garrett.

---

rativa do nosso antigo Romance com a subtil metaphysica dos trovadores, com as mais vivas e formosas combinações metricas da Italia e com o orientalismo grave e ao mesmo tempo vehemente dos arabes, refundiu-se a nossa poesia vulgar, para apparecer sob as fórmas do Drama novellesco, e constituir mais tarde o systema propriamente do typo hespanhol.— Por inspiração ou por sentimento intimo quiçá mais do que pelo estudo, Lope de Vega achou o Drama novellesco... Modelo foi quasi de um seculo inteiro, e os maiores engenhos da Europa se alimentaram da sua substancia para produzirem obras analogas, quando ellas se prestavam a reproduzir as caracteristicas sociaes; Rotrou, os dois Corneilles, o proprio Molière, Lesage e outros grandes talentos, são a prova irrecusavel d'esta verdade.»

(*Revista de Madrid*, 1839, Dezembro. Reproduzido no t. I das *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia española.)

Assim como o Auto, elaborado sobre os Colloquios do Natal, se desenvolveu na Comedia famosa, primeiro typo do Drama moderno, tambem na parte musical, os *Villancicos* jocosos que se cantavam nas cathedraes peninsulares, influiram na creação de um novo genero o drama lyrico da *Zarzuela*, que começara a ter o seu desenvolvimento no tempo de Philippe IV, como o affirma o musicographo Hilarion Eslava (*Breve Mem.*, p. 70.)

ADDENDA

AO TOMO I, pp. 87 e 483:

Em uma pequena prosa com que Camillo Castello Branco precede um excerpto de Gil Vicente no *Cancioneiro alegre*, (vol. I, p. 53) escreve: « Era filho de Martim Vicente, ourives, e neto de Fernão Vicente, sapateiro, morador no Casal da Lage, freguesia de Santo Estevão de Urgezes, nos arrabaldes da antiga Guimarães ... »

Não nos diz Camillo aonde colheu esta noticia, que confirma a indicação genealogica de Alão de Moraes sobre ser o poeta *Gil Vicente filho de Martim Vicente, ourives*. Quanto a Fernão Vicente, sapateiro, pelas genealogias até ao presente apuradas, não póde ser *avô* do poeta, mas *bisavô*, correcção que se justifica, considerando-o pae de Joanna Vicente, mulher do ourives Gil Fernandes, que do seu casamento tiveram:

— Luiz Vicente (pae do *ourives* Gil Vicente)

— Martim Vicente, ourives (pae do *poeta* Gil Vicente.)

— Vicente Affonso, curtidor;

O appellido dos *Vicentes* foi tomado de Fernão Vicente, sapateiro do Casal da Lage, e ao mesmo tempo explica-nos como na familia do ourives, apparece o officio de curtidor. Ha por tanto um fundo de verdade n'estas tradições genealogicas.

AO TOMO II, p. 202:

Depois da referencia ao *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, que considerámos como perdido, soubemos da existencia de um exemplar, adquirido por 5$000 reis pelo bibliophilo Rego. Na descripção de Lisboa antiga, consigna o conde de Villa Franca uma noticia de Christovam Rodrigues Acenteiro, que explica a realidade do titulo d'este Auto:

«Entrando na principal, que foi derribada por occasião da vinda de Philippe III a Portugal, entestava-se com *a praça do Pelourinho Velho, onde se viam sentados em suas mezas os doze Escrivães da cidade escrevendo cartas e petições em serviço do povo*. Facto assaz caracteristico! Ninguem quasi sabia então lêr. Menos ainda escrever. Cumpria que no interesse geral o fizessem alguns empregados officiaes.» *(D. João I e a Alliança ingleza*, p. 84, nota.)

AO TOMO II, p. 228:

Pelo titulo de *Auto da Donzella da Torre*, podemos inferir que o seu thema se basêa sobre uma tradição genealogica da familia dos Menezes, cujo timbre é uma Torre. Escreve sobre este ponto o Conde da Ericeira na *Henriqueida*:

> A quadrilha galharda dos Menezes
> . . . .
> E por timbre *uma Torre em que está presa*
> Como sempre *infelice uma belleza.*

Em uma nota explica: « do timbre, em que fallam os dois ultimos versos, direi que é o que depois se lhe applicou fundado na historia fabulosa de *uma filha del Rey Dom Sancho, ou Dom Ordonho de Leão, que esteve em uma Torre, e fugiu com um cavalleiro, que a enganou, casando ella com Tello de Menezes*; e em logar de meyo corpo de mulher em huma torre, que traziam por timbre os Condes de Cantanhede, chefes d'esta familia, lhe deu El Rei Dom Manuel uma flôr de Liz no mesmo castello . . .» [1] Na *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, Gil Vicente adoptou esta lenda heraldica:

---

[1] Nota 355, da *Henriqueida.*

E eu sou Coimbra ; e vim da Colimena.
Tomei por divisa aqueste *Leão*
E aquesta Serpente por quem fui livrada ;
E o Calix do meio hé cousa errada
Por que hade ser Torre com hũa prisão.

. . . .

E de Colimena vem os *Menezes*
Que foram e são mui claros varões . . .

(*Obras*, t. II, p. 136.)

Como mais tarde uma filha de Gil Vicente, D. Valeria Borges casou na familia dos Menezes, é natural que o neto do poeta tratasse a lenda genealogica dos Menezes no seu *Auto da Donzella da Torre.*

Como se lê na referida nota 355 da *Henriqueida*, o rei D. Manoel trocou este timbre da *Donzella da Torre* por uma flôr de Liz : «que era já uma parte do mesmo escudo no qual esta Casa de Cantanhede já trazia as mesmas flôres de Liz esquartellando-as com as Armas de Portugal e França sobreposto o escudo de ouro como um anel armado de purpura, que tambem *teve origem da mesma historia incerta da Infanta de Leão.*» Merece confrontar-se a interpretação de Sá de Miranda do Brazão de Coimbra, na *Fabula do Mondego*, (*Sá de Mir.*, p. 170 a 180,) com esta de Gil Vicente.

Repertorio dos Autos e Farças do Theatro nacional

(1502 a 1898)

I

GIL VICENTE

A Visitação, ou Monologo do Vaqueiro (1502)
Auto pastoril castelhano (1502)
Auto dos Reis Magos (1503)
Auto da Sybilla Cassandra (1503)
Auto de San Martinho (1504)
Farça de: Quem tem farellos? (1505)
Auto dos Quatro Tempos (1505)
Sermão, em verso (1506)
Auto da Alma (1508)
Auto da India (1509)
Auto da Fé (1510)
Auto da Fama (1510)
Auto do Velho da Horta (1512)
Exhortação da Guerra (1513)
Comedia do Viuvo (1514)
Auto das Fadas (1516)
Auto da Barca do Inferno (1517)
Auto da Barca do Purgatorio (1518)
Farça dos Physicos (1519)
Auto da Barca da Gloria (1519)
Tragicomedia das Côrtes de Jupiter (1521)
Farça das Ciganas (1521)
Comedia de Rubena (1521)
Auto pastoril portuguez (1523)
Farça de Inez Pereira (1523)

Farça do Juiz da Beira (1525)
Fragoa do Amor (1525)
Templo de Apollo (1526)
Farça dos Almocreves (1526)
Farça do Clerigo da Beira (1526)
Breve summario da Historia de Deus (1527)
Dialogo sobre a Resurreição (1527)
Comedia sobre a Divisa de Coimbra (1527)
Tragicomedia da Serra da Estrella (1527)
Tragicomedia Náo de Amores (1527)
Auto da Feira (1527)
Triumpho do Inverno (1530)
Auto da Luzitania (1532)
Romagem de aggravados (1533)
Tragicomedia de Dom Duardos (1533)
Amadis de Gaula (1533)
Auto de Mofina Mendes (1534)
Auto da Cananêa (1534)
Floresta de Enganos (1536)
A Caça dos Segredos (perdida)

II

Eschola de Gil Vicente no seculo XVI

A) EM EVORA

AFFONSO ALVARES

Auto de Santa Barbara
Auto de San Thiago
Auto de San Vicente
Auto de Santo Antonio

ANTONIO RIBEIRO CHIADO

Auto da Natural invenção
Auto de Gonçalo Chambão
Pratica de Outo figuras
Auto das Regateiras
Pratica de Compadres

Fr. BRAZ DE RESENDE

Auto do Pranto de Magdalena
Auto do Pranto de San Pedro

GASPAR GIL SEVERIM

Discurso natural (em prosa)

B) EM LISBOA

BALTHAZAR DIAS (cego)

Auto de Santo Aleixo
Auto de Santa Catherina
Auto do Nascimento de Christo
Auto de El Rei Salamão
Auto breve da Paixão metrificada
Auto da Feira da Ladra
Tragicomedia do Marquez de Mantua

SIMÃO GARCIA

Auto do Pé de prata

FRANCISCO LUIZ

Auto de Gil Ripado, ou de D. Bernardino

AFFONSO DE TOAR DA SILVEIRA

Dialogo entre tres Figuras, no qual se trata dos Lavradores

ANRIQUE LOPES

Cena Policiana

JORGE PINTO

Auto de Rodrigo e Mendo

JERONYMO RIBEIRO SOARES

Auto do Physico

LUIZ DE CAMÕES

Auto dos Emphatriões
El Rei Seleuco
Filodemo

FR. ANTONIO DE LISBOA

Auto dos Dous Ladrões

GIL VICENTE DE ALMEIDA

Auto da Donzella da Torre
Auto de Dom André

P.e FRANCISCO VAZ (de Guimarães)

Auto da muita dolorosa Paixão

JOÃO DE ESCOVAR

Auto do Fidalgo de Florença

CLEMENTE LOPES

Auto do Nascimento
A Comedia de Santo Antonio

ANTONIO PERES

100 Comedias (ineditas)

ANONYMOS

Representação que se fez á Rainha D. Leonor, com um serviço da villa de Obidos, estando nas Caldas.
Auto da Adherença do Paço

Jubileu de Amores
Auto da Vida do Paço
Auto dos Physicos
Auto dos dous Compadres
Auto da Farça penada
Auto do Estudante Cristobal de Bivar
Auto do Principe Claudiano
Auto de Guiomar do Porto
Auto do Duque de Florença
Auto de Don Florambel
Dialogo onde falla Lactancio e um Arcediago
Auto das Padeiras, ou da Fome
Auto de Braz Quadrado
Auto de Florisbel
Os doze ajuntamentos dos Apostolos
Auto de Deus Padre, Justiça e Misericordia
Auto da Geração de Adão
Auto do Caseiro de Alvalade
Auto do Escudeiro surdo
Auto dos Enamorados
Auto dos Escrivães do Pelourinho
Auto de Dom Luiz, ou dos Cativos
Auto do Dia de Juizo
Ecloga trovada: Placido e Victoria

c) em Santarem e Coimbra

ANTONIO PRESTES

Auto da Ave-Maria
Auto do Procurador
Auto dos Dous Irmãos
Auto do Desembargador
Auto do Mouro encantado
Auto dos Cantarinhos
Auto da Ciosa.

SIMÃO MACHADO

Comedia de Diu (em duas partes)
Encantos da Pastora Alfêa (em duas partes)

ANTONIO PIRES GONGE

Auto da infame Cidade de Pentápolis
Auto do Nascimento de Christo
Auto da Epiphania
Auto da Resurreição de Christo
Auto de Santa Maria Magdalena
Auto da Rainha de Sabá
Auto de Babylonia
Sobre as Palavras: *Vigilate mecum*

MANOEL NOGUEIRA DE SOUSA

Auto do Nascimento de Christo
Auto comico dos Santos Reis

Fr. ANTONIO DE PORTALEGRE

Encontro de Nossa Senhora na rua da Amargura

PEDRO VAZ QUINTANILHA

Auto de Sansão
Auto de San Braz
Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso

SEBASTIÃO PIRES

A Náu do Filho de Deus
Representação dos gloriosos feitos, etc.

BALTHAZAR ESTAÇO

Perguntas e Respostas entre dous Pastores ácerca do nascimento de Deus e vinda dos Reis
Colloquio entre Christo e a Samaritana
Colloquio de um Peccador a quem responde um Ecco

D) INDIA — BRAZIL — AFRICA

P.e JOSÉ DE ANCHIETA

Mysterio de Jesus Christo
Auto de Santa Ursula, e as Onze mil Virgens
Auto da Prégação Universal

P.e ALVARO LOBO

Dialogo da Ave-Maria

ANONYMO

Dialogo do Martyro de San Sebastião
Auto do Rico Avarento e de Lazaro pobre

Dom AFFONSO ANRIQUES

Passo da Resurreição (ineditos)
Conversão de Santo Agostinho
Representação ao Nascimento
Passo do glorioso San Francisco
A Conceição de Nossa Senhora
Passo de El Rey David
Passo de Christo com a Samaritana

BRUXELLAS

Mômo do Triumpho do Amor

III

Eschola de Gil Vicente no seculo XVII

Fr. ANTONIO DA ESTRELLA

Pratica de tres Pastores

FRANCISCO RODRIGUES LOBO

Auto del Nacimiento de Cristo y Edicto del Emperador Augusto
Entremez do Poeta

D. FRANCISCO MANUEL DE MELLO

O Fidalgo aprendiz

MANOEL THOMAZ

Autos sacramentaes

ANTONIO DE VILLAS BOAS SAMPAYO

Auto da Lauradeira de Ayró

MANOEL NOGUEIRA DE SOUSA

Auto do Nascimento de Christo

P.e JOÃO AYRES DE MORAES

Tratado da Paixão de Christo

GREGORIO AYRES DE MELLO

Entremez das Donzellas

FRANCISCO LOPES

Auto e Colloquio do Nascimento de Christo

MIGUEL LEITÃO DE ANDRADA

Representação das Nove Musas
Colloquio ao Divino sobre a restauração do Mundo.
Passo da Assumpção de Nossa Senhora ao Céo
Dansa das nove Musas

SOROR VIOLANTE DO CÉO

Autos de Santo Aleixo:
- Maior fineza de Amor
- Amor e Fé
- As lagrimas de Roma

Triumpho do Rosario (em cinco Autos)

PEDRO SALGADO

Dialogo gracioso de Terracuça
Theatro do Mundo
Hospital do Mundo
A maior Gloria de Portugal

D. ISABEL SENHORINHA DA SILVA

Comedias de Santa Iria
Estrella errante
Noutes de Sol
Obras de Misericordia

REHUEL JESSURUM

Dialogo dos Montes: Auto em portuguez sobre os Sete Montes sagrados da Casa de Jacob (Representado na Synagoga de Amsterdam)

ANONYMO

Comedia famosa dos Successores de Jacob e Esaú (em redondilhas).

MANOEL BOCARRO (JACOB ROSALES)

Brindis nupcial e Ecloga panegyrica representada nas vodas dos senhores Isaac e Sara Abuy (Hamburgo)

MANOEL COELHO REBELLO

El Alcalde mas que tonto
Los tres imigos del alma
Almotacé borracho
Assalto de Villa Vieja
Conselhos de um Letrado
O Negro mais bem mandado
Ahorcado fingido
El engaño del Alferes
El picaro hablador
El Capitan mentecapto
Dous Cegos enganados
Los Alcaldes
Engaño de una Negra

Um Soldado e sua patrona
Los Valientes mas flacos
Os Sargentos borrachos.
Dos caras siendo una
Castigos de un castellano
La burla mas engraçada
Reprehensiones de un Alcalde
Las fingidas Viudas
Çapatero de viejo, y Alcalde de su lugar
As Padeiras de Lisboa
El enredo mas bizarro
El defuncto fingido
As Regateiras de Lisboa

MIGUEL BOTELHO DE CARVALHO

Tragicomedia del Martyr d'Etiopia

IV

Eschola de Gil Vicente no seculo XVIII

DIOGO DA COSTA (P.e ANDRÉ DA LUZ)

Auto novo da Barca da Morte
Pratica sentida entre o Corpo e a Alma

BALTHAZAR LUIZ DA FONSECA

Auto de Santa Genoveva, Princeza de Brabante

SYLVESTRE ESTEVES DA FONSECA

Tragicomedia de Santa Genoveva

Fr. LUCAS DE SANTA CATHERINA

Oriente illustrado, Primicias gentilicas (Auto da Adoração dos Reis Magos).

A. D. R. S.

Auto figurado da Degolação dos Innocentes

ANONYMOS

Acto sacramental do Menino Deus (em parte é traducção do Auto da Natividade, de Francisco Rodrigues Lobo.)
Auto da Degolação do Baptista
Auto sacramental da morte dos Innocentes
O Baptismo do Jordão, representado em Santa Joanna

FRANCISCO VAZ LOBO

El Nobio burlado (Entremezes)
El Sacristan hechizero
La Embaxada y Mugiganga de Matachines
El Paje y el Soldado
El Valiente flaco
El Estudiante critico
Mugiganga de las Beatas
La Renegada de Vallecas
Don Roque
Don Estanislau
El Papagayo
Los Flamengos
Las Chirimias

NUNO NISCENO SUTIL

Dom Faceira
Lôa do Silencio
Santintrudo, entremez
O que perde o mez não perde o anno
Da vossa farinha, que nanja da minha
Das Regateiras
Muita palha e tudo nada
Os Pexes

Fogueiras de San João
O Estudante ferrolhado
Los Criados
El Soldado Auxiliar
Dom Quixote

Fr. ANTONIO DA MÃE DE DEUS CARQUEJO

Drama pastoril sobre o Natal do Menino Deus

V

Eschola de Gil Vicente no seculo XIX

ANTONIO FELICIANO DE CASTILHO

Auto das Boas Estreias (intercalado no acto II do drama Camões.)

MENDES LEAL

A Herança do Chanceller

THEOPHILO BRAGA

O Lobo da Madragôa (vem na 2.ª ed. das *Folhas Verdes*.)

H. LOPES DE MENDONÇA

O Salto mortal

SOUZA MONTEIRO

Auto dos Esquecidos

Bibliographia chronologica dos Autos e Farças do Theatro nacional

1517 (?)

Auto de Moralidade, composto por Gil Vicente per contemplação da serenyssima e muyto catolica Raynha Dona Lianor nossa Senhora, etc. (*Sem data*) In-4.º.

Tragicomedia allegorica: Del Paraiso y del Infierno. (Gravura emblematica) Moral representacion del diverso camiño que hacen las animas d'esta presente vida, etc. *(Sem data.)* In-4.º de 24 fol. (É a versão castelhana da antecedente).

1536

Obra famosissima tirada da Sancta escriptura chamada da *Geraçã humana*, onde se representam sentenças muy catholicas e proveitosas pera todo christão. Feita per hũu famoso autor . . . (Sem data, nem logar). In-4.º de 11 fol. inn. a 2 col.

?

Auto de Deus Padre, e Justiça e Misericordia (Trez pequenas vinhetas) Obra novamente feita: em a qual se representa a Misericordia e a Justiça perante Deus Padre, pera se determinar quẽ hade padecer pella linhagem humanal. (Sem data, nem logar.) In-4.º semigotico, de 20 fol. a 2 col.

?

Auto de Santa Barbara, Virgem e Martyr, por Affonso Alvares. (Sem logar nem data.) In-4.º gotico, a 2 col. (Possue-o o Dr. Neves Sobrinho.)

1539

Tragicomedia alegorica d'El Paraiso y del Infierno ... Fué impressa en Burgos en Casa de Juan de Junta, a 25 dias del mes de enero de 1539. In-4.º de 12 fl.

153 (?)

Auto da Barca do Inferno. Feyto por Gil Vicente... He repartido em trez Autos: este primeiro he da Viagem do Inferno (*Sem data, nem logar*) In-4.º, de 15 pp. a 2 col.

Auto da terceyra Barca, que he endereçado á Embarcação da Gloria. (*Sem data nem logar*.) In-4.º, de 19 pp.

1549

Amadis de Gaula ... (Prohibido no Index Expurgatorio publicado em 1549 em Valladolid.)

1559

Auto feito novamente por Gil Vicente *sobre os mui altos e ternos amores de Amadis de Gaula* com a princeza Oriana filha del Rey Lisuarte ... (Prohibido no Catalogus Librorum, hespanhol.)

Auto de Dom Duardos. (Ibid.)

Auto do Fisico. (Ibid.)

1559

Auto do Jubileu de Amores., (Prohibido no Index Expurgatorio de Hespanha, de 1559.)

Auto da adherença do Paço (Ibid.)
Auto da vida do Paço (Ibid)
Auto de Braz Quadrado (Ibid.)
Auto de Dom André (Ibid.)
Auto do Dia de Juizo (Ibid.)
Auto dos Dous Compadres (Ibid.)
Auto da Farça Penada (Ibid.)
Auto dos Cativos (Ibid.)

Obra novamente feita da muyto delorosa Morte e Paixão de N. S. Jesu Christo, conforme a escreveram os quatro Evangelistas. Feita por um devoto Padre chamado Francisco Vaz, de Guimaraens (*Estampa:* um Crucifixo.) Lisboa, Com licença. In-4.º de 20 fl. inn. (Vinhetas intercaladas no texto.) Traz no fim a licença: *Visto estar conforme com o original pode correr este Auto da Paixão.* Lisboa 8 de Agosto de 1559.— Pacheco. Fr. Pedro de Magalhães. Rocha. Castilho. (Cat. Nepomuceno, n.º 1896.)

1562

Compilaçam de todalas Obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco Liuros. Lisboa, em Casa de Joam Alvarez, impressor del Rey nosso Senhor. Anno de MDLXII. In-fol. de 4 fl. não numeradas e 262 fl. em gotico a 2 col.

1566

Compilaçam de todalas Obras de Gil Vicente... Vam emendadas pelo Santo Officio. Lixboa por André Lobato. Anno de MDLXXXVJ. In-4.º de 2 fl. não numeradas, 28 irregularmente numeradas. (Tem grandes córtes e suppresões da Censura).

1554 — 1569

Pratica de Outo Figuras (Sem data nem logar de Impressão). Por Antonio Ribeiro Chiado. In-4.º de 9 fl. inn.

Auto das Regateiras. Pratica de treze Figuras. Por Antonio Ribeiro Chiado. No pé da portada lê-se Germãgalha. In-4.º de 10 fl. (Sem data, nem logar.)

1573

Auto terceiro — Pratica de Compadres por Antonio Ribeiro Chiado. (Sem data, nem logar.) Com privilegio real. In-4.º de 10 fl. inn.

Auto da Natural Invenção (segundo Barbosa, representado diante de D. João III.) por Antonio Ribeiro Chiado.

1585

Auto da Paixão, pelo P.e Francisco Vaz. Lisboa, por André Lobato. (Deturpado pela Censura.)

1586

Auto de Amadis de Gaula, por Gil Vicente. Lisboa. Por Vicente Alvares. In-4.º (Cat. de Lacerda.)

1587

Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas, feitas por Antonio Prestes e por Luiz de Camões e outros Autores portuguezes cujos nomes vão no principio das suas obras. Lisboa, por André Lobato. Anno de MDLXXXVII. In-4.º a 2 col. de 179 fl. Contem:

Auto da Ave Maria. por Antonio Prestes, (Fl. 1 a 26.)

Auto do Procurador. Id (Fl 27 a 41.)

Auto do Desembargador, Id. (Fl 61 a 73.)

Representação: interlocutores um Licenciado e o Autor (Fl. 73 a 75.)

Auto dos Dous Irmãos. Id (Fl. 75 a 85.)

Auto da Ciosa. Id. (Fl. 112 a 125.)

Auto do Mouro encantado. Id. (fl. 126 a 143.)

Auto dos Cantarinhos. Id. (Fl. 163 a 179.)

Auto dos Amphytriões, por Luiz de Camões. (Fl. 86 a 101.)

Auto de Philodemo, por Luiz de Camões (Fl. 144.)

Cena Policiana, ou o Estudante, por Anrique Lopes. (Fl. 42.)

Auto de Rodrigo e Mendo, de Jorge Pinto. (Fl. 49.)

Auto do Physico, por Jeronymo Ribeiro. (Fl. 102.)

1600 ?

Barca primeira, por Gil Vicente. Lisboa. Por Antonio Alvares. (Sem data.) In-4.º

1601

Comedias de Diu, por Simão Machado. (Cat. Palha.) Vid. 1631.

Pratica de tres Pastores. A saber: Rodrigo, Loirenço e Sylvestre. Os quaes apparecendo-lhe o Anjo a noite do Natal espantados chamam um ao outro. (Sem data, mas evidentemente do principio do seculo XVII.) In-4.º a 2 col.) No Ms. da Bibliotheca de Evora tem por auctor Fr. Antonio da Estrella.

—Outro exemplar (Sem data, mas impresso em Evora.) In-4.º a 2 col. Na Torre do Tombo.

1603

Auto dos dous Ladrões, que foram crucificados juntamente com Christo S. N., por Frei Antonio de Lisboa. Lixboa, por Antonio Alvares. In-4.º

1609

Auto do Dia de Juiso. Lisboa, por Pedro Craesbeeck. In-4.º

1612

Auto de El Rei Salomão, por Balthazar Dias. Evora, por Francisco Simões. In-4.º

Auto de Amadis de Gaula, por Gil Vicente. Lisboa, por Domingos da Fonseca. In-4.º

—Outro, por Antonio Alvares. (Sem data.) Descripto no Index Expurgatorio de 1624.

1613

Auto de Elrei Salomão, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Lisboa, por Vicente Alvares. In-4.º

Auto de Santa Barbora, Virgem e Martyr, por Affonso Alvares. Lisboa, por Vicente Alvares. In-4.º

Auto de Gonçalo Chambão, por Antonio Ribeiro Chiado. Lisboa, por Manoel Carvalho. In-4.º

Auto da Paixão de Christo metrificada, por Balthazar Dias. Lisboa, por Vicente Alvares. In-4.º

Auto de Dom Duardos, por Gil Vicente. Lisboa, por Vicente Alvares. In-4.º

Triumpho do Inverno, por Gil Vicente. Lisboa, por Manoel Carvalho. In-4.º

Auto da Feira da Ladra, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

1615

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Evora, por Francisco Simões. In-4.º

Auto de Santa Barbora, por Affonso Alvares. Evora, por Francisco Simões. In-4.º

Auto de Gonçalo Chambão, por Antonio Ribeiro Chiado. Lisboa, por Manoel Corrêa. In-4.º

Auto do Nascimento de Christo, por Balthazar Dias. Lisboa. (Cita-o Barbosa)

1616

Auto do Dia de Juiso. Evora. In-4.º

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Evora, por Francisco Simões. In-4.º

Auto de Santa Catherina, Virgem e Martir, por Balthazar Dias. Evora, por Francisco Simões. In-4.º

1617

Auto da Payxão metrificada, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

1619

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Evora. In-4.º

Auto da Feira da Ladra, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Juiz da Beira, por Gil Vicente. (Gallardo aponta as licenças datadas de 1619.)

1623

Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente. Lisboa. In-4.º

Auto de Dom Duardos, por Gil Vicente. Braga. Por Fructuoso de Basto. In-4.º

1624

Dialogo dos Montes, Auto que se representou com a maior aspectação e solemnidade, na sinagôga amstelodama de Beth Jahacob, na festa de sebaoth anno 5384. Composto pelo erudito senhor H. R. Amsterdam, 5327, 1 vol. in-4.º (N.º 142, do Cat. Macedo Braga.)

1626

Pratica de tres Pastores. (Com uma gravura em madeira que representa o Nascimento) Lisboa. Por Antonio Alvares, In-4.º a 2 col. de 12 fol. inn. (Cat. Salvá.)

1630

Auto de Gonçalo Chambão, por Antonio Ribeiro Chiado. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Auto do Juiz da Beira, por Gil Vicente. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Dialogo entre tres Figuras, no qual se trata de Lavradores, etc. por Affonso de Toar da Silveira, Lisboa, por Pedro Craesbeeck. In-8.º

1631

Comedia da Pastora Alfêa. 1.ª e 2.ª parte, por Simão Machado. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Comedia de Diu. 1.ª e 2.ª parte. Por Simão Machado. (Com o titulo de *Comedias portuguezas*.) 1 vol. in-4.º (N'elle se falla em segunda impressão.)

1632

Auto do Caseiro de Alvalade. Lisboa, 1632 (Possue um exemplar Annibal F. Thomaz.)

Duque de Florença. Auto dos muy sentidos amores que teve o Duque de Florença com a formosa Gracibelia. Lisboa. Por Antonio Alvares. In-4.º a 2 col.

Brindis nupcial e Ecloga panegyrica representada nas vodas dos senhores Isaac e Sara Abuy. Hamburgo. In-8.º

1633

Auto da Payxão de Christo, por Balthazar Dias. Lisboa. Por Antonio Alvares. In-4.º

Outro. Lisboa, por Jorge Rodrigues. In-4.º

Auto de Santa Catherina, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares.

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Lisboa, por Antonio Alvares.

Auto do Caseiro de Alvalade. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º de 32.

1634

Auto de Dom Duardos, por Gil Vicente. Lisboa. Por Antonio Alvares. In-4.º

1638

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Lisboa. Por Antonio Alvares.

Auto das Padeiras, chamado da Fome, ou do Centeo e Milho. Lisboa. Por Antonio Alvares. In-4.º de 16 pp. 2 col.

1639

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º

Auto de San Thiago Apostolo, por Affonso Alvares. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º — *Auto de San Vicente.* (Ibi.)

1643

Auto da Donzella da Torre, chamado do Fidalgo portuguez. Auto feito por Gil Vicente da Torre, no qual representa etc. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º (Cita-o Barbosa Machado.)

Juiz da Beyra. Auto feyto por Gil Vicente. Em Lisboa, por Antonio Alvares. In-8.º fol. inn. (Licença datada de 1619.)

1645

Auto de El Rey Seleuco, por Luiz de Camões. (Na edição das *Rimas* de Camões, de 1645 por Paulo Craesbeeck, fl. 185 a 203 *v.*).

Dialogo gracioso dividido em tres actos que contem a entrada que o Marquez de Terracuça General de Castella fez na Campanha da cidade de Elvas, tratando de a conquistar, e o forte chamado de Santa Luzia junto á dita Cidade, e a retirada que fez á de Badajoz com perda de muita gente sua e reputação. Composto por Pedro Salgado, natural da villa de Peniche, soldado que se achou na occasião. (*No fim:*) Em Lisboa. Por Paulo Craesbeeck. Anno 1645. In-4.º de 16 pp.

Theatro do Mundo. Comedia moral e jocosa composta por Pedro Salgado, Autor do *Dialogo gracioso de Terracuça.* Com hũa relação no fim da preza que os Maltezes fizeram na mãy do Gram Turco. Lisboa. Por Domingos Lopes Rosa. 1645. In-4.º de 20 pp.

1646

Tragicomedia del Martir da Etiopia, por el Capitan Miguel Botelho de Carvalho. Ruan. 1646. In-12.º

1647

Dom Duardos, por Gil Vicente. Em Lisboa, por Antonio Alvares. (Cita-o Gallardo.)

1649

Auto de Guiomar do Porto. Lisboa, por Antonio

Alvares, Impressor Del Rey N. S. In-4.º a 2 col. (Tem licenças de 1619.)

Auto de Florisbel. Em Lisboa, por Antonio Alvares, Impressor Del Rey. In-4.º a 2 col.

1650

Obra novamente feyta da Vida de Santa Catherina por Balthazar Dias. Em Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º de 16 fl. a 2 col. (Cat. Palha.)

1652

Auto da Donzella da Torre, chamado do Fidalgo portuguez, por Gil Vicente da Torre. Lisboa, por Antonio Alvares. In-4.º (Citado no Cat. Salvá. Possuiu-o Gayangos.)

1658

Musa entretenida de varios Entremezes, por Manoel Coelho Rebello. Lisboa. 1 vol. in-8.º (Contem 25 Entremezes portuguezes e castelhanos.)

1659

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º a 2 col.

Auto do Dia de Juizo. (Edição que serviu para a reproducção de 1863, no Porto.)

Auto de Santa Catherina, por Balthazar Dias. Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º

Pratica de tres Pastores, etc. Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º a 2 col.

Obra novamente feyta da muyto dolorosa morte e Payxão de N. S. Jesu Christo conforme a escreveram os quatro Evangelistas — Feyta por hum devoto Padre chamado Francisco Vaz de Guimaraens, Lisboa. Com licença. Na Officina de Domingos Carneyro, Anno 1659. In-4.º de 20 fol. não numeradas, e numerosas gravuras intercaladas no texto a duas columnas.

(No fim).: «Visto estar conforme com o original póde correr este *Auto da Payxão.* Lisboa, 8 de Agosto

de 1659. Pacheco, Fr. Pedro de Magalhães. Rocha. Castilho.

Taixão este Auto em hū vintem em papel. Lisboa, 19 de Agosto de 1659. (Na Bibl. nac.)

Auto de Santo Aleyxo. (Gravura: um atrio sumptuoso, com a figura do Santo debaixo de uma escada, e uma creada despejando sobre elle um jarro).

Obra novamente feyta da Vida do Bem aventurado Santo Aleyxo, filho de Eufemiano Senador de Roma. Feyto por Baltezar Dias. Em Lisboa. Na Officina de Domingos Carneiro. Anno de 1659. In-4.º de 24 pag. a 2 col. (Na Bibl. nac. e no Cat. Palha.)

Auto de Santa Catherina (Gravura: a Santa com a palma do martyrio). Obra novamente feyta da Vida da Bem aventurada Santa Catherina Virgem e Martyr, filha de El Rey Corto de Alexandria, em a qual se conta seu martyrio e glorioso fim, e muyto devota e contemplativa. Feyto por Balthazar Dias. Interlocutores: Santa Catherina, sua Mãe, hum Ermitão, Christo, N. Senhora, hum Paje de S. Catherina, e o Emperador Maxencio, e a Emperatriz, e Porfirio seu paje, e hum Alcayde e tres Doutores chamados Jonas, Abiatar, e Sylvano, e hum Anjo. — Em Lisboa na Officina de Domingos Carneiro, Anno de 1659. In-4.º de 16 fol. a duas columm. não numeradas, e uma gravura na ultima pag. (Na Bibl. Nac.)

1663

A Mayor Gloria de Portugal e a affronta mayor de Castella. Comedia politica que contém a verdade de tudo o que succedeu na Campanha do Alemtejo este presente anno de 1663, e gloriosa restauração da Cidade de Evora. Por Pedro Salgado. (*Sem logar, nem data.*) In-4.º de 12 fl.

1665

Auto do Nascimento de Christo, por Balthazar Dias. Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º

Auto do Dia de Juizo (Gravura: *um Anjo com um Diabo com tridente aos pés e uma outra figura de mãos postas)* em o qual se contém as figuras seguintes: S. Joam, Christo, N. Senhora, S. Pedro, S. Mi-

guel, Hum Serafim, Lucifer, Satanaz, David, Absalam, Urias, Caim, Abel, Dalila, Um Villão, Um Escrivão, huma Regateira, hum Moleiro. Em Lisboa, *com licença,* por Domingos Carneyro, Anno 1665. (na Bib. nac.) In-4.º de 24 pag. (Cat. Palha.)

1668

Obra da Vida da Bemaventurada Santa Barbora, por Affonso Alvares. Em Lisboa, por Domingos Carneiro. In-4.º 12 fl. inn. (Cat. Palha.)

1671

Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente. Evora, Officina da Universidade. In-4.º

1673

Auto e Colloquio do Nascimento do Menino Jesus. Agora novamente composto por Francisco Lopes. Lisboa, Offic. de Domingos Carneiro. In-4.º de 8 fl. inn. (Cat. Palha.)

1676

Auto del Nascimiento de Christo y del Edicto del Emperador Augusto Cesar. (Tres vinhetas vulgares.) Por Francisco Rodrigues Lobo. Em Lisboa, na Officina de Domingos Carneyro. Anno de 1676.

1677

Auto do Fidalgo aprendiz. Farça que se representou a Suas Altezas, tirada das Obras de D. Francisco Manoel de Mello. Em Lisboa, na Officina de Domingos Carneiro. In-4.º a 2 col. (Na Torre do Tombo.)

1678

Auto da Lauradeira de Ayró, por Antonio Villas Boas Sampaio. Coimbra, por José Ferreira. In-4.º

1695

Musa entretenida de Varios Entremezes, por Manoel Coelho Rebello. Lisboa. In-8.º

1706

Comedias portuguezas feitas pelo excellente poeta Simão Machado: *Comedias de Diu*, — *Comedias da Pastora Alfêa*. Lisboa, por Antonio Pedroso Galram. 1 vol. in-4.º

1709

Musa Jocosa, por Nuno Nisceno Sutil. Lisboa.

1718

Auto do Fidalgo aprendiz, por D. Francisco Manoel de Mello. Lisboa, Offic. de Bernardo da Costa Carvalho. In-4.º (Cat. Palha.)

Flor de Entremezes escolhidos dos maiores Engenhos de Portugal e Castella, por Francisco Vaz Lobo. Lisboa, Officina de José Lopes Ferreira. In-8.º do VIII —131 pp.

Pratica de Tres Pastores. Lisboa Occid. na impressão de Bernardo da Costa Carvalho. In-4.º. (Cat. Palha.)

1719

Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Evora. In-4.º — Outro. Lisboa. Officina de Bernardo da Costa Carvalho. In-4.º (Cat. Palha.)

1720

Auto de Dom Duardos. (Traz a Dedicatoria a Dom João III.) Na Bibl. do Porto.

1721

Auto do Juiz da Beira, por Gil Vicente. Lisboa, por Bernardo da Costa Carvalho. In-4.º

Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente. Ibi. (Sem data.)

Auto do Caseyro de Alvalade. Lisboa, por Bernardo da Costa Carvalho. In-4.º a 2 col. (Na Torre do Tombo e Cat. Palha.)

Auto do Escudeiro surdo. Lisboa Occidental. Officina de Bernardo da Costa Carvalho, In-4.º a 2 col.

1722

Auto dos Escrivães do Pelourinho. Lisboa. Officina de Bernardo da Costa Carvalho, Impressor do Senhor Infante. In-4.º a 2 col.

1723

Auto da segunda Barca que he a do Purgatorio. Lisboa, Officina de Francisco Xavier de Andrade. In-4.º MDCCXXIII. (Na Torre do Tombo.) Cat. Palha.

Auto da terceira Barca que he endereçado á Embarcação da Gloria. (*Sem data*) In-4.º a 2 col. (Na Torre do Tombo e Cat. Palha.)

1727

Auto de Santa Catherina, de Balthazar Dias. Evora, Officina da Universidade. In-4.º

1732

Auto novo da Barca da Morte, por Diogo da Costa Ulyxbonense. Lisboa. In-4.º (É do P.e André da Luz.) Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N. S. (Na Torre do Tombo e Cat. Palha.)

1738

Auto de Santa Catarina, por Balthazar Dias. Lisboa occidental, por Antonio Pedroso Galrão. In-4.º de 16 fl. (Cat. Palha.)

1744

Acto sacramental do Menino Deus. (Em grande parte traduzido do Auto de Francisco Rodrigues Lobo.) Lisboa, Off. de Antonio Isidoro da Fonseca. In-4.º de 51 pp. a 2 col. (Cat. Palha.)

1746

Acto sacramental da Jornada do Menino Deus para o Egypto.

1748

Auto de Santa Barbora, por Affonso Alvares. Lisboa. In-4.º

1749

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Evora, Officina da Universidade. In-4.º

1752

Auto de Santa Barbora, por Affonso Alvares. Lisboa. In-4.º

1758

Auto de Santa Genoveva, por Balthazar Luiz da Fonseca Ulysbonense. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. In-4.º de 24 pp. a 2 col.

Auto da Payxão, pelo P.e Francisco Vaz, de Guimarães.

1759

Auto da Payxão, pelo P.e Francisco Vaz de Guimarães.

1760

Auto da muito dolorosa Payxão, do P.e Francisco Vaz. Lisboa, por Francisco Borges de Sousa. In-4.º, com vinhetas intercaladas no texto.

1761

Auto do Dia de Juizo.
Auto de Santa Catherina, por Balthazar Dias.
Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias.
Auto de Santo Antonio, por Affonso Alvares. Lisboa, na Officina de Francisco Borges de Sousa. In-4.º de 65 pp. a 2 col. (Cat. Palha.)
Pratica de tres Pastores. Em Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa. In-4.º

1782

Auto do Dia de Juizo. Lisboa, Off. de Francisco Borges de Sousa. In-4.º (Cat. Palha)

1783

Auto da muito dolorosa Paixão, pelo P.e Francisco Vaz, de Guimarães. Lisboa, Off. de F. Borges de Sousa. In-4.º (Cat. Palha.)

1786

Auto de Santa Catharina, de Balthazar Dias, Lisboa. Por Domingos Carneiro de Sousa.
Auto e Colloquio do Nascimento do Menino Jesu, por Francisco Lopes, — livreiro. Lisboa. In-4.º, de 16 pp. Lisboa.
Auto de Santo Aleixo, feito por Balthazar Dias, Lisboa. Na Officina de Francisco Borges de Sousa. In-4.º de 24 pp. a 2 col.
Obra novamente feyta da Vida de Santo Aleixo. Em Lisboa. Por Francisco Borges de Sousa. In-4.º 32 pp.
Auto de Santa Catherina, por Balthazar Dias. Lisboa. Officina de Francisco Borges de Sousa. (Cat. Palha.)

1789

Auto de Santa Genoveva, por Balthazar Luiz da Fonseca. Lisboa Off. de Borges de Sousa. (Cat. Palha.)

1790

Acto de Santa Barbara, Virgem Martyr. (Não declara o auctor.) Porto. Na Officina de Antonio Alvares Ribeiro. Com licença. In-4.º a 2 col. 22 pp.

1791

Santo Aleyxo, por Balthazar Dias. Lisboa, por Francisco Borges de Sousa. In-4.º de 24 pp. (Cat. Palha.)

1820

Auto da muito dolorosa Paixão, pelo P.e Francisco Vaz de Guimaraens. Lisboa, Off. de Antonio Nunes dos Santos. In-4.º de 40 pp. (Cat. Palha.)

1823

Acto de Santa Genoveva, por Balthazar Luiz da Fonseca. Lisboa. Imp. João Nunes Esteves. In-4.º (Cat. Palha.)

1832

Auto del Nacimiento, de Gil Vicente.
Auto de los Reyes Magos, id.
Auto de la Sibila Cassandra, id.
Auto de los Cuatro Tiempos, ib.
Escena de Rubena, id.
Comedia del Viudo, id.
Paso del Triumfo del Invierno. Id.
Paso de Los Fisicos, id.
(Na collecção de Bohl de Faber, *Theatro español* anterior à Lope de Vega. Hamburgo en la Libreria de Frederico Perthes.)

1834

Obras de Gil Vicente, correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro. Hamburgo Off. typ. de Langoff. 3 vol. in-8.º grande.

1840

Rubena (1.ª scena) — *El Viudo.* — *Auto pastoril del Nacimento.* (No *Tesoro del Theatro español,* de Ochoa.)

1841

Auto da Lavradeyra de Ayró. Coimbra. Imprensa da Universidade. (Vem reunido a outra poesia, *Saudades do Tejo.*)

1844

Renovação do frontespicio das Obras de Gil Vicente, de 1834.

1849

Auto das Boas Estreias, por Antonio Feliciano de Castilho. (Intercalado na 2.º acto do Drama *Camões.*)

Obras de Gil Vicente. Lisboa. (Reproducção da edição de Hamburgo. Faz parte da *Bibliotheca portugueza.*)

1855

A Herança do Chanceller, por Mendes Leal.

1860

Auto de Santa Barbara, de Affonso Alvares. Porto.

1862

Auto de Santa Genoveva, por Balthazar Luiz da Fonseca. Porto. In-4.º de 16 p. 2 col.

1863

Auto do Dia de Juizo. Porto. In-4.º de 16 p. 2 col. (Livraria popular, n.º 1.)

Auto de Santa Catherina, por Balthazar Dias. Porto. In-4.º de 20 pp. a 2 col. (Livraria do Povo, n.º 4.)

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Porto. In-4.º de 16 pp. (Livraria Portugueza, n.º 3.)

Auto das Boas Estreias. (Na 2.ª edição do Drama *Camões*.)

1868

Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias. Lisboa, Typ. de Matheus José Marques da Silva. In-4.º de 23 pp. 2 col. (Cat. Palha).

1869

O Lobo da Madragoa, por Theophilo Braga. (Na 2.ª ed. das *Folhas Verdes*.)

1871

Autos de Antonio Prestes. 2.ª edição extrahida da de 1587. Revistos por Tito de Noronha. Porto, Imprensa Portugueza. 1 vol. in-8.º de XI-503 pp.

1877

Auto de Santa Barbara, de Affonso Alvares. Porto. In-4.º

1881

Ein portugiesisches Weihnachtsauto: *Pratica de tres Pastores* — Mit Einleitung und Glossar. Herausgegeben von Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Braunschweig. Druck von George Westermann. In 8.º grande, a 2 col. de 52 pp.

1889

Obras do Poeta Chiado, colligidas, annotadas e prefaciadas por Alberto Pimentel. Lisboa. 1 vol. in-8.º LXXIII-248 pp.

1896

Farça de Inez Pereira. (Impressa como separata do *Archivo Theatral*.)

1897

A Visitação (Monologo de um Vaqueiro) Original castelhano de Gil Vicente, publicado como base de concurso que o *Reporter* abriu, de traducções da peça em versos portuguezes, tão aproximados quanto possivel da lingua quinhentista.) *Reporter*, N.º 1760 (22 — VI — 97) No N.º 1734 saiu uma traducção com o titulo:

Monologo da Visitação. (Converte as rubricas em realidades historicas, em que põe em velho portuguez, e na mesma fórma estrophica a peça de Gil Vicente.)

1898

Auto dos Esquecidos, por José de Sousa Monteiro (Dedicado ao Centenario da India.) Lisboa. Imprensa Nacional. In-8.º

Auto pastoril portuguez, de Gil Vicente. In-8.º grande. (Reproduzido por occasion de ser representado no Theatro nacional.)

INDICE

GIL VICENTE

E O

DESENVOLVIMENTO DO THEATRO NACIONAL

II

ESCHOLA DE GIL VICENTE

B) O DRAMA HIERATICO NA PROCISSÃO DE CORPUS CHRISTI

C) OS CÔRROS E PATEOS DAS COMEDIAS

§ II **Eschola de Gil Vicente em Evora**

1. **Affonso Alvares**

2. Antonio Ribeiro Chiado

§ III Eschola de Gil Vicente em Lisboa

1. Balthazar Dias

2. Autos anonymos

6. **Anrique Lopes**

7. **Jeronymo Ribeiro Soares**

§ IV Eschola de Gil Vicente em Santarem e Coimbra

1. **Antonio Prestes**

2. **Simão Machado**

3. **Fr. Antonio de Portalegre — Balthazar Estaço — Costumes escholares**

A) OS PATEOS DAS FANGAS DA FARINHA E DAS ARCAS

B) DRAMAS HIERATICOS NOS COSTUMES POPULARES

1. Fr. Antonio da Estrella

2. Francisco Rodrigues Lobo

3. D. Francisco Manoel de Mello

4. P.^e João Ayres de Moraes

5. Pires Gonge — Francisco Lopes — Villas Boas Sampaio e Outros

§ VII Eschola de Gil Vicente no seculo XVIII

A) O PATEO DAS ARCAS E O PATEO DA MOURARIA

B) REPRESENTAÇÕES DE AUTOS E LÔAS NOS COSTUMES POPULARES

ADDENDA

FIM